

T/279/1

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y EMPRESARIALES

Departamento de Sociología y Antropología Social

U.D.I. de MÚSICA

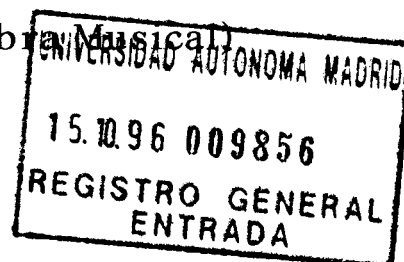


Rº FEE. 68468
M

"FERNANDO FERANDIERE (ca.1740 - ca.1816):

UN PERFIL PARADIGMÁTICO DE UN MÚSICO DE SU TIEMPO"

(Biografía - Obra Teórica - Obra Musical)



MEMORIA QUE PRESENTA ALFREDO VICENT LÓPEZ

PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTOR EN HISTORIA Y CIENCIAS MUSICALES

DIRIGIDA POR EL PROFESOR JOSÉ PERIS LACASA

Madrid, Octubre 1996

Na X542037393

VOLUMEN I

A mis padres,
a Leire,
a Javier y Miren.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.

ABREVIATURAS EMPLEADAS.

INTRODUCCIÓN.

I. BIOGRAFÍA.

Introducción.....	1
I.1. Zamora: Etapa de formación (1750-1759).....	5
I.2. Mondoñedo y Oviedo: Violinista en la Catedral (1761-1763).....	9
I.3. Málaga-Cádiz: Violinista en la Catedral de Málaga, <i>compositor de Teatros</i> y tratadista.	
I.3.1 Málaga: Violinista en la Catedral.....	16
I.3.2 El <i>Prontuario Músico para el Instrumentista</i> <i>de Violín y Cantor</i> (Málaga, 1771) como documento biográfico-histórico.....	26
I.3.3 Cádiz: 1 ^{er} Violín del Teatro Español y Francés.....	30
I.4. Madrid: Músico de Compañía teatral (1779-1798).....	43
I.5. El <i>Arte de tocar la Guitarra Española por Música</i> (Madrid,1799) en sus aspectos históricos.....	61
I.5.1 La Lista de Subscriptores.....	66
I.6. Fernando Ferandiere y el entorno musical de una época a través del <i>Diario de Madrid</i> (1799-1812).....	72
Conclusiones.....	91

II. LA OBRA TEÓRICA DE FERNANDO FERANDIERE.

Introducción.....	96
II.1 El <i>Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín</i> <i>y Cantor</i> . (Málaga, 1771).	
II.1.1. Descripción.....	108
II.1.2. Rudimentos musicales.....	109
II.1.3. El violín, "instrumento perfecto y difícilísimo" y otras cuestiones.....	116
II.1.4. Consejos técnicos para el Instrumentista de Violín.....	121

II.1.4.1. La posición del instrumento.....	122
II.1.4.2. La técnica de la mano izquierda.....	124
II.1.4.3. La técnica de la mano derecha.	
II.1.4.3.1. La sujeción del arco.....	127
II.1.4.3.2. Las cuatro lecciones del arco.	
Las reglas y su vigencia.....	130
II.1.5. El violín acompañante: una práctica para aficionados...	138
II.1.6. Los "secretos del violin".....	140
II.1.7. <i>Tratado II. De los cantantes.</i>	
II.1.7.1. Introducción.....	144
II.1.7.2. Primeras lecciones para formar un <i>solfista</i> y Cantor.....	148
II.1.7.3. Las reglas de Estilo.....	150
II.1.7.4. Otras recomendaciones al Cantor y el "Fingimiento de Claves".....	155
II.2. <i>El Arte de tocar la Guitarra Española por Música</i> (Madrid, 1799).	
II.2.1. Consideraciones previas al <i>Arte</i> de Ferandiere.....	158
II.2.2. Descripción.....	160
II.2.3. Primeros rudimentos musicales.....	162
II.2.4. Los "términos facultativos".....	168
II.2.5. La Guitarra de seis órdenes.	
II.2.5.1. Consideraciones en torno a un instrumento de transición: la afinación y los cambios organológicos.....	172
II.2.5.2. Nuevas expectativas para el instrumento.....	181
II.2.6. Aspectos técnicos.....	186
II.2.7. Las "lecciones agradables" del <i>Arte</i>	190
II.2.8. <i>El Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición</i>	211
II.2.9. <i>El Arte</i> de F.Ferandiere frente a las obras de J.M.García Rubio, A.Abreu-V.Prieto y F.Moretti, publicadas en España en 1799.....	219
II.2.10. Conclusiones.....	246

III. LA OBRA MUSICAL DE FERNANDO FERANDIERE.

III.1. Enumeración de la obra musical de Fernando Ferandiere.....251

III.2. Catalogación de la obra musical localizada de
Fernando Ferandiere.....258

III.3. Valoración de la obra musical de Fernando Ferandiere

- Introducción.....290

III.3.1. La Música Religiosa.....295

III.3.2. La Música Escénica.....305

III.3.3. La Música Instrumental.....313

- Conclusiones.....323

CONCLUSIONES

APÉNDICE DOCUMENTAL.....325

FUENTES MANUSCRITAS.....397

ANEXO DOCUMENTAL DE FUENTES IMPRESAS.....399

BIBLIOGRAFÍA.....415

AGRADECIMIENTOS

El acto que supone agradecer al cabo de una tarea prolongada y ardua, requiere sobre todo el ejercicio de una buena memoria histórica.

El hecho que supone, por otra parte, llegar a poder defender una tesis sobre un tema musical en una Universidad, donde aún no existe un Departamento que refleje de forma consolidada este área de conocimiento, es la señal más inequívoca de las dificultades y, sobre todo, de los valores añadidos que supone este hecho sobre aquellos que cuentan con un Departamento propio. Por ello debo agradecer en primer lugar, haciendo honor a esa memoria histórica, al Profesor José Peris Lacasa, director de esta tesis, la posibilidad de que pueda defender una tesis en las circunstancias anteriormente referidas.

También debo de agradecer al Maestro Narciso Yepes el que me brindara la ocasión de poder escoger el tema que aquí defiende, así como sus primeras atenciones en la fase inicial de este trabajo.

Quiero comenzar mi itinerario de agradecimientos, por los Archivos que he visitado, con D.Enrique Cal Pardo, director del Archivo de la Catedral de Mondoñedo, por su exquisita atención y disponibilidad permanente.

Agradecer también la especial acogida que me dispensó el Dean de la Catedral de Málaga D.Francisco García Mota, así como al archivero D.Vidal González.

A D.Ramón Fita, director del Archivo Histórico Diocesano de Zamora y Archivo Catedralicio, así como al actual director D.José Carlos de Lera.

A D.José Sánchez Vaquero, archivero catedralicio de Salamanca y a D.Rafael Sánchez Pascual, archivero diocesano de la Catedral de Salamanca.

A Dña. Rosario Martínez López, directora del Archivo Histórico Municipal de Cádiz.

A D.Máximo Pajares Barón, archivero de la Catedral de Cádiz.

A D.José Luis Torres, encargado del archivo del Duque del Infantado.

En mis permanentes visitas a la Biblioteca Nacional, agradecer de manera especial al personal de la sección de música por sus atenciones y disponibilidad permanente. Quisiera destacar entre todos ellos a Jose Ma Soto Lanuza y José Gosalves.

A D.Manuel María Vías, *Manete*, "ángel custodio" de la Biblioteca Nacional por su inquebrantable celo en ofrecerme los mejores logros de mi investigación.

Así mismo agradecer a todos aquellos que han estado cerca de mí, me han escuchado, soportado y han aguantado con paciencia y verdadera ansiedad este momento.

No debo olvidar en este punto la desinteresada colaboración de Pedro, Antonio y Fernando, así como de Ainhoa y Deitze.

Finalmente, quien más ha soportado mi exasperante lentitud y ha sabido sacudir los últimos frutos de este trabajo, ha sido mi mujer, a quien debo una parte muy importante de este esperado momento. No puedo tampoco dejar de referir la fundamental colaboración de la Tía Isabel, ejerciendo de niñera perfecta mañana y tarde en la locura final de la terminación de este trabajo.

En fin, gracias a Dios que ha permitido este momento.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

A.	Alto/Contralto
A.C.ZA.	Archivo Catedralicio de Zamora
A.C.MA.	Archivo Catedral de Málaga
A.C.MO.	Archivo Catedral de Mondoñedo
A.C.O.	Archivo Catedral de Oviedo
A.C.SA.	Archivo Catedral de Salamanca
A.D.I.	Archivo Duque del Infantado
A.G.P.	Archivo General del Palacio
A.H.D.ZA.	Archivo Histórico Diocesano de Zamora
A.H.M.C.	Archivo Histórico Municipal de Cádiz
A.H.N.	Archivo Histórico Nacional
A.M.A.O.	Archivo Municipal Ayto. de Oviedo
A.N.P.	Archivo Nacional de París
A.P.S.S.	Archivo Parroquia de San Sebastián
A.V.M.	Archivo de Villa (Madrid)
B.	Bajo
Bar.	Barítono
Bc.	Bajo continuo/Acompañamiento
B.M.	Biblioteca Municipal (Madrid)
B.N.	Biblioteca Nacional de Madrid
B.R.C.S.M.	Biblioteca Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
C.-C	compás-es
Cā.	caja

ca.	Circa (alrededor de)
Cb.	Contrabajo
Cfr.	Confrontar
Cl.	Clarinete
Col.	Colección
EF	Estado fundamental
F.B.	Fondo Barbieri
Fg.	Fagot
Fl.	Flauta
fol.	fóleo
fol.v.	fóleo vuelta
H.M.M.	Hemeroteca Municipal de Madrid
Impr.	Impresa
Lám.	Lámina
Leg.	Legajo
Ms.	Manuscrito
mus.	(páginas) musicales
Ob.	Oboe
Org.	Órgano
p.-pp.	página-s
Ppios.	Principios
Rev.	Revista
S.	Soprano
ss.	siguientes
s.f.	sin fecha
sign.	signatura

s.n.	sin número
t.	tomo
T.	Tenor
Timb.	Timbales
Tpa.	Trompa
Va.	Viola
Vc.	Violoncello
Vl.	Violín
vol.	volumen

INTRODUCCIÓN

Todos los períodos de la historia de la cultura han conocido la existencia de genios, que son precisamente los que menos explican y dan a conocer la época en la que viven. Es su genialidad la que les saca del ámbito cultural que les rodea y les hace vivir adelantados a su época. Es la normalidad de los hechos y personas la que mejor explica e informa la cotidianeidad de una época.

La *Memoria* que aquí presentamos es un claro ejemplo de nuestra consideración anterior, un estudio exhaustivo en la persona de Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816).

"¿No diré yo también alguna cosa de la música?. ¿Hay alguno que ignore la mejora que fue buscada y conseguida en los teatros; la elevación, la dignidad, la grandeza y el tono religioso que tomó en las iglesias; la afición y el cultivo de este arte y de esta lengua de los ángeles que se extendió por todo el reino?. Yo la necesitaba bien en mis proyectos de cultura y de reformas útiles. Premios, empleos, prebendas y pensiones me valieron también buenos músicos: estos medios son omnipotentes para suscitar ingenios. He aquí algunos nombres distinguidos de aquel tiempo: don Francisco Gutiérrez, capellán de la Seo de Zaragoza; don Félix López y don José Lidón, maestro de la Real Capilla; Marchal, músico del rey ; don Bernardo Pérez, maestro de la catedral de Osma; don Vicente Palacios, de la de Granada; don Ramón Garay, de la de Jaén; fray Joaquín Asiaín, fray Miguel García y tantos otros de un talento reconocido; Abrece, Abréu, Calvo-Rodríguez, Coma-Puig, Ferrandieri (sic), Laserna, Montoro, Moretti, Musat, Vidal, etc".

Godoy, Manuel (Príncipe de la Paz): *Memorias*, Madrid: Atlas, B.A.E., 1965, p.218.

I. BIOGRAFÍA

Introducción

Quisiéramos antes de dar cuenta de los datos biográficos de Fernando Ferandiere, hacer una serie de consideraciones sobre las fuentes y rastros que nuestro protagonista ha dejado, para facilitar así una mayor aproximación y comprensión al sujeto de nuestra biografía, objeto de este capítulo.

El *Prontuario Músico, para el Instrumentista de Violín, y Cantor* ¹ publicado en Málaga en 1771 y el *Arte de tocar la guitarra Española por Música* ² publicado en Madrid en 1799, han sido y son, hoy por hoy, los documentos fundamentales que han dado a conocer a este músico español de la 2ª mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Estas publicaciones, junto a los documentos que existen testimoniando su desarrollo profesional y los anuncios dejados por Ferandiere en la prensa de la época, más concretamente en el *Diario de Madrid*, configurarán el perfil biográfico de nuestro músico. Si a todo ello añadimos los frutos que ha dejado su actividad como compositor en las obras que hoy se conservan, tendremos finalmente todas las piezas del "puzzle" que nos proponemos construir.

Hecha esta declaración de medios, diremos a continuación que estos documentos son a veces reveladores para conocer directamente el objeto de nuestro estudio; en otras ocasiones indican o sugieren hechos, situaciones que sólo podemos tomar como hipótesis. Por otra parte, si nos asomamos a lo que dicen hoy algunos autores, y sobre todo muchos diccionarios, la figura de Fernando Ferandiere aparecerá llena de imprecisiones, suposiciones, equívocos, cuando no falsedades, resultando de todo ello un conocimiento vago e inconsistente sobre su vida y obra. ³

¹ F.FERANDIERE, *Prontuario Músico, para el Instrumentista de Violín, y Cantor*, Málaga, Dignidad Episcopal, 1771, B.N., M 1/3602.

² F.FERANDIERE, *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*, Madrid, Pantaleon Aznar, 1799, B.N., M/2452.

³ Cfr. B.SALDONI, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Impr. de D.Antonio Pérez Dubrull, Madrid, 1881. Ed.facsímil preparada por J.Torres, C.D.M., Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, t.IV, pp.95-96; R.MITJANA, "La Musique en Espagne. (Art Religieux et Art Profane)". De la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A.Lavignac L.Laurencie, París: Librairie Delagrave, 1920. "La Música en España.

La primera prueba de lo dicho, la constituye el propio nombre de Ferandiere: "Fernandiere", "Ferrandier", "Ferrandeiro", "Ferandeiro", son algunas de las variaciones utilizadas por autores y diccionarios ⁴, pudiendo sumar a las mismas las aparecidas en los primeros documentos que sobre el músico constan: "Farandiel", "Ferandier", "Fernandier", "Gerandiere" ⁵.

Hemos de decir, que tal cuestión representaría un problema en la medida en que diera lugar a equívocos, no siendo éste el caso, dada la singularidad de este apellido en España. Nuestra investigación sobre la vida y obra de Fernando Ferandiere, nos permite concluir que éste es su nombre y no otro, siendo así como aparece impreso en los dos tratados citados anteriormente así como en tres memoriales manuscritos y firmados ⁶. Tanto la dicción del mismo en nuestra lengua como su correcta escritura, no dejan de ofrecer cierta dificultad al uso común, resultando pues justificado tal cúmulo de alteraciones ⁷.

El lugar de nacimiento será una de nuestras primeras hipótesis de trabajo, dando, llegado el momento, buena cuenta del apoyo con que contamos para poder lanzar la misma. En este sentido, documentos tan esenciales como su partida de Bautismo, Testamento y partida de Defunción no han sido encontrados,

(Arte Religioso y Arte Profano)", Ed. a cargo de A.Álvarez Cañibano, C.D.M., Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, p.303; J.LÓPEZ-CALÓ, "Ferandiere, Fernando", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Ed. Stanley Sadie, 1987, vol.6, p.469; M.HONEGGER, *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, vol.1, p.352.

⁴ Cfr. F.PEDRELL, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona, Víctor Berdós, 1897, t.1, pp.668-669.; D.PRAT en su *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Romero y Fernández, 1934, en la voz "Ferandiere, Fernando", hace la siguiente observación: [...] "Con la más buena intención diremos que los nombres del que nos ocupa, han llegado bien hasta nuestros días, y, es una lástima verlos equivocados. FETIS en "*Biographie Universelle des Musiciens*", nos lo da "Ferandeiro" y LICHTENTHAL en su "*Diccionario de la música*" (Milán, 1826), "Ferandiero". [...].", (p.123).

⁵ Cfr. A.C.ZA., *Libro de Actas Capitulares*, 1745-52; A.C.ZA., *Seminario. Libro de Cuentas*, 1723-1775; A.C.MO., *Cuentas de Fábrica. Cuadernos*, 1761-63; A.C.O., *Libro de Acuerdos*, 1761-66, t.57. [Apéndice Documental, Documentos n^{os} II, III, IV, V, VI, XIV y XV].

⁶ A.V.M. Secretaría. *Formación de Compañías cómicas de Madrid, 1799*. 2ª-460-14; A.H.D.ZA. *Memoriales*, Leg.129-1786. [Apéndice Documental, Documentos n^{os} XXIX, XXX y XLIV].

⁷ En ALBERTO y ARTURO GARCÍA CARRAFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano Americana*, Madrid, Impr. de Antonio, Marzo, 1929, t.31, pp.130 ss., constan los apellidos "Ferrandell", a fines del s.XIV en Mallorca y posteriormente "Ferrando", en Galicia. En el A.H.D.ZA., consta en la Secc. Archivos Parroquiales del Pueblo de Muga de Sayago, cód. de la Parroquia 190, el *Libro de Fábrica y visitas de la Iglesia Parroquial y de la Ermita de N^a Sra. de Ferndiel* (*Libro Fábrica* n^o11, 1468-1607). Ferndiel es una dehesa que está en el término de Muga, en el Partido y Arciprestazgo de Sayago al Suroeste de Zamora, lindando con Portugal y Salamanca.

resultando fallidos nuestros intentos, de los que también daremos buena cuenta.

Habrán dos tipos de fuentes perfectamente delimitadas sobre Ferandiere. Unas serán originadas por las actividades, trabajos que desempeñó nuestro músico a lo largo de su vida. Otras, corresponderán a los anuncios públicos, a la imagen que nuestro protagonista presenta, o bien pretende presentar en sociedad, y en la naturaleza de éstas se verá reflejada una manera de estar y ser que corresponde a una época. Hay aquí una clara intención de dar una determinada imagen, de representar algo, de ocupar un espacio en una sociedad viva, prometedora y cambiante, asaltada por modas que vienen de fuera, como es la que corresponde a la segunda mitad de nuestro siglo XVIII.

La naturaleza de nuestro trabajo nos obliga a su vez, a tomar una posición de rigor y objetividad ante los datos que poseemos, no pudiendo adoptar por ello una actitud generosa en concesiones interpretativas o sugerencias que complementen aquella información que, en ocasiones se nos ofrece, fragmentariamente. Somos conscientes en este sentido de nuestra limitación: de aquello que no podemos hablar, no hablaremos, sencillamente por carecer de los datos para hacerlo.

Sí podremos sin embargo, en la medida de nuestras fuerzas, deshacer equívocos existentes, denunciar falsedades, y corregir juicios sin fundamento sobre la figura de Fernando Ferandiere. Hacer justicia, en una palabra, a ésta paradigmática figura de una época de nuestra historia musical, controvertida y no estudiada aún con el empeño que demanda.

Conviene insistir ahora en una consideración anteriormente señalada. Hay un Fernando Ferandiere que se anuncia, que se presenta en sociedad a través de la prensa diaria y que así mismo aprovecha sus propios tratados para dar a conocer su dimensión como músico. Y hay también otro Fernando Ferandiere que vive la convulsión de una época, con los problemas, cambios y demandas de la misma, junto a las necesidades propias de su posición y oficio. Del primero nos queda la noticia, y en algunos casos el documento que la confirma. Del segundo poseemos los documentos que han aparecido en nuestra búsqueda y que reflejan las incidencias de su vida. La imagen del primero nos alienta a la consecución de pruebas que confirmen la realidad que se nos quiere presentar;

la imagen del segundo, transmitida a veces en la parquedad de unos documentos o bien en la materialidad de unas obras musicales, nos conduce a otra realidad más cercana y apegada a la existencia ordinaria del personaje. No obstante, ambas imágenes son igualmente ciertas y por ello conforman dos aspectos de una misma identidad. Lo que desde un lado se nos ofrece con cierta arrogancia, desde el otro nos permite calibrar y medir la verdadera dimensión y valor del músico.

El resultado final no deja por todo ello de ser alentador y consistente. No vamos a descubrir a un genio, ahora bien, sí vamos a mostrar la genialidad de una forma de estar y ser en un momento preciso de nuestra historia musical, con sus grandezas y sus limitaciones, sus pretensiones y sus enseñanzas.

Movidos por alicientes tan prometedores como el hallazgo de la mayoría de las obras anunciadas en el *Catálogo de su Arte de tocar la Guitarra Española por Música*, quisimos en un principio encontrarnos con la figura que todo ello nos evocaba. Al término de ésta búsqueda, sin las manos vacías y con la certeza de otros hallazgos, podemos acudir al encuentro de nuestro protagonista con la honrosa intención de darle a conocer más y mejor.

I.1. Zamora: Etapa de formación (1750-1759)

En el año de 1646 tuvo lugar la *Fundación del Hospital, Colegio Seminario de Músicos* para servir el coro de la Catedral de Zamora, y en éstos términos se expresaba su fundador Don Diego del Val, canónigo con dignidad de Chantre de la misma:

"Primeramente: por quanto yo el dicho chantre don Diego del Val, tengo alguna hacienda, y no tengo heredero forzoso, que me suceda en ella: Es condicion que he [de] fundar, como por la presente fundo un Hospital de la advocacion de[1] señor Sⁿ Pablo, con un Collegio, a modo de seminario de ocho Collegiales, que sirvan el Choro de la dicha sancta Iglesia, con nombre de seises, [...]" ⁸.

Un siglo después en el año de 1752 ingresaba en dicho Colegio Fernando Ferandiere, quien anteriormente en 1750 había intentado ingresar, siendo rechazado a los pocos días por problemas de salud ⁹. Estos son los primeros datos biográficos documentados que tenemos de quien posteriormente en 1799, al publicar su *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*, aludiría a aquellos primeros años de formación musical en el "Colegio de Zamora" ¹⁰.

Si bien estos primeros documentos en el espacio de los años 1750-52, no resultan concluyentes sobre la admisión definitiva de Ferandiere en el Colegio -al no constar expresamente ésta- sí lo es la referencia hallada en 1759 en el *Libro de Cuentas de Seminario (1723-1775)*, en donde se da la noticia de "ciento y veinte r^s. de vⁿ. que por libranza del cabildo pago a Fer[nan]do farandiel (sic) Colexial que fue de d[ic]ho seminario, los mismos que por Acuerdo del Cabildo se le mandaron dar de Aiuda de Costa y en quenta de lo que

⁸ A.C.ZA., *Fundación del Hospital, Colegio Seminario de Músicos*, Año de 1646, fol.1v.. [Apéndice Documental, Documento nº1].

⁹ A.C.ZA., *Libro de Actas Capitulares, 1745-52*. [Apéndice Documental, Documento nº 11].

¹⁰ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.18. [...] "siendo así que yo jamás hice aprecio de tocar el Violin, ni menos la Guitarra; pero sí de mi pluma, que á voces están diciendo mis obras que aprendí la composicion por principios" (*). A pie de página: (*) "Siendo Colegial en el Colegio de Zamora".

es costumbre darles al tiempo de la salida por razon de Bestido" ¹¹.

Dicho documento sí deja bien claro que Ferandiere fue colegial, y como tal recibió a su salida del Colegio la ayuda que el Seminario acostumbraba a dar a sus colegiales. Podemos pues sin arriesgarnos, predecir la entrada de Ferandiere cercana al 20 de Mayo de 1752, fecha del acuerdo capitular en que por última vez aparece tratada la admisión de Ferandiere: "Biose un Mem[oria]l de Fernando farandiel (sic) en que suplicaba que respecto de allarse ya bueno de la adzidente de pecho que fue causa de que se le despidiese del Seminario se le bolbiese á admitir [...] se botó y acordó que el Médico del Cabildo certifique de la sanidad de d[ic]ho pretendiente y que los Señores Patronos de d[ic]ho Seminario hagan se le examine y reconozca en presenzia de ellos y informen de todo al Cab[il]do" ¹².

En estos primeros documentos hay más datos que captan nuestro interés. Concretamente nos estamos refiriendo al acuerdo capitular del 16 de Agosto de 1751, que transcribimos casi íntegramente dado su interés:

"Viose un Memorial de fern[an]do de la farandiel (sic) Collegial que [ha] sido del Ospital Seminario de esta d[ic]ha S[an]ta Yglesia en que suplicava se le volviese a rezivir en di[ic]ho seminario por estar ya bueno del accidente que padezia en su salud y fue motibo de que se le despidiese y en su vista sin embargo de que el S^{or} Dⁿ Pedro de Arana como uno de los patronos del referido Seminario dijo se hallava informado de que era zierto se hallava ya d[ic]ho muchacho bueno se votto y acordo que d[ic]ho S^{or}. Arana y su compañero dispongan se le examine en lo tocante a la voz y que asi mismo zertifique el Medico en forma por lo tocante a su salud y que se vea si el muchacho de Toro adelanta para en su defecto tomar la probidenza combeniente y para q^e. conste se mande poner por acuerdo que firmó el d[ic]ho S^{or}.Dean [...]"

¹¹ A.C.ZA., *Libro de Cuentas del Seminario, 1723-75*. [Apéndice Documental, Documento nº VI].

¹² A.C.ZA., *Libro de Actas Capitulares, 1745-52*. [Apéndice Documental, Documento nº V].

Este documento aporta datos reveladores sobre nuestro entonces aspirante a colegial. En primer lugar D. Pedro de Arana, patrono del Seminario, parece haber tomado un papel protector sobre Ferandiere, y en segundo lugar el párrafo: "y que se vea si el muchacho de Toro adelanta" nos parece revelador sobre la procedencia de Ferandiere en el supuesto bastante probable que "el muchacho de Toro" sea él mismo. Movidos por esta sospecha, consultamos las actas bautismales de los 22 libros parroquiales del Arciprestazgo de Toro en los años anteriores y posteriores a 1740, que tomamos como referencia más probable de su nacimiento, y no encontramos su nombre registrado ¹⁴. Quede pues hecha la observación y planteada la hipótesis sobre su posible procedencia.

Volviendo nuestra atención al documento fundacional del Colegio ¹⁵, sabemos por el mismo que los ocho colegiales elegidos por el Sr. Dean y Cavildo, serían examinados en "leer" y "escribir" y en "algún principio de Gramática". Así mismo, el Maestro de Capilla y Sochantre debería dar cuenta al cabildo de la calidad de sus voces, para ser útiles al servicio del Coro, "que es el Ministerio, en que han de ocuparse, al qual an de asistir durante las horas y oficios Divinos sin que puedan salir de el, a, ayudar a Misa, ni otro exercicio, ni Ministerio, sino fuere con mandato de el Señor Dean" ¹⁶.

¹³ A.C.ZA., *Libro de Actas Capitulares, 1745-52*. [Apéndice Documental, Documento nº IV].

¹⁴ A.H.D.ZA., *Sección. Archivos Parroquiales, Arciprestazgo de Toro*. Parroquia de S. Julián de los Caballeros, cód. 227-1, Libro nº3 (1724-62); Parroquia de Sta. María la Mayor. Colegiata, cód. 227-2, Libro nº1 (1719-53); Parroquia de la SSma. Trinidad, cód. 227-3, Libro nº2 (1714-78); Parroquia de Sto. Tomás Cantuariense, cód. 227-4, Libro nº6 (1705-98); Parroquia de San Marcos, cód. 227-5, Libros nºs 2 y 3 (1686-1737) y (1738-98); Parroquia de S. Pelayo, cód. 227-6, Libro nº1 (1684-1797); Parroquia de Sta. M^a de Roncesvalles y Sta. Catalina, cód. 227-7, Libro nº2 (1709-64); Parroquia de S. Juan de los Gascos, cód. 227-8, Libro nº2 (1735-1851); Parroquia de S. Lorenzo el Real, cód. 227-9, Libro nº3 (1697-1851); Parroquia de San Pedro Fito, cód. 227-10 (no constan registros); Parroquia del Sto. Sepulcro, cód. 227-12, Libro nº2 (1652-1761); Parroquia de Sto. Tomás Apóstol, cód. 227-13, Libro nº3 (1712-99); Parroquia de Ntra. Sra. del Templo, cód. 227-14, Libro nº1 (1693-1832); Parroquia de S. Juan de la Puebla y Ntra. Sra. del Canto, cód. 227-15, Libro nº1 (1727-1828); Parroquia de S. Pedro del Olmo, cód. 227-16, Libro nº2 (1659-1762); Parroquia de S. Salvador de los Caballeros, cód. 227-17, Libro nº1 (1533-1768); Parroquia de Sta. M^a la Nueva, cód. 227-18, Libro nº3 (1649-1746); Parroquia de Sta. M^a de Arbás, cód. 227-19, Libro nº2 (1689-1743); Parroquia de Sto. Domingo de Silos, cód. 227-20, Libro nº2 (1728-1815); Parroquia de Sta. M^a Magdalena, cód. 227-21, Libro nº2 (1722-1805); Parroquia de S. Sebastián de los Caballeros, cód. 227-22, Libro nº2 (1722-1839); Parroquia de Sta. Marina, cód. 227-23, Libro nº1 (1650-1747).

¹⁵ A.C.ZA., *Fundación*, Op.cit., fol. 2.

¹⁶ *Ibid.*, fol. 2.

Alguien además debería informar al Cabildo sobre "sus costumbres, y los que recibieren sean Hijos de gente honrada, y que tengan diez años de edad, y no puedan estar, ni esten en el dicho Collegio, y seminario, por causa alguna, por urgente, y legítima que sea, mas de asta que tengan veinte y dos años de edad" ¹⁷.

Para que estos ocho "seises" salieran del Colegio con educación y enseñanza, el plan previsto para su formación era el siguiente: a la salida del oficio una hora de canto por la mañana y una hora de Gramática por la tarde, "y para la enseñanza de la Mussica, los dichos señores Dean, y Cavildo, nombrarán la persona que le pareciese a proposito para el dicho efecto" ¹⁸, siendo el profesor de Gramática el Administrador del Hospital y Seminario.

Sentados todos estos datos y volviendo nuestra atención nuevamente sobre Ferandiere podemos suponer guiados por el sentido común, que si bien la entrada de Ferandiere sufrió un retraso de dos años, su salida se adelanto tres años sobre los previstos para los colegiales en el Acta Fundacional. En 1750, Fernando Ferandiere debería tener por lo menos diez años de edad para poder acceder al Colegio y así también, a su salida en 1759 tendría diecinueve años. Así, pasaría siete años -sí entró en 1752- formándose en el Colegio, siendo a su entrada Maestro de Capilla de la Catedral, D.Manuel Antonio Agullón y Pantoja en los dos últimos años de su magisterio. Tras el fallecimiento en 1754 de Agullón y Pantoja, ocuparía el cargo D.Manuel de Osete, quién estuvo desde el 27 de Mayo de 1755 hasta el 7 de Mayo de 1757 en que logró la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Granada. Posteriormente D. Manuel Piquer ocuparía el magisterio en Zamora hasta Septiembre de 1758 en que marchó a Guadalupe para profesar en la orden jerónima. Un año después el 23 de Febrero de 1759 la nueva vacante será ocupada por D. José Bonet, entonces Maestro de Capilla de San Cayetano de Madrid, permaneciendo en Zamora en dicho cargo hasta su muerte en 1767 ¹⁹.

Al hilo de esta relación de Maestros de Capilla de la Catedral de Zamora

¹⁷ Ibid., fol.2v..

¹⁸ Ibid., fol.4.

¹⁹ J.LÓPEZ CALO, *La Música en la Catedral de Zamora*, Zamora, Diputación Provincial, 1985, vol. I, pp.123, 130-131 y 140.

durante el período que Ferandiere pasó como colegial, debemos hacer dos observaciones que atañen a dos de los Maestros de Capilla referidos: 1ª. D. Manuel de Osete Gasca y Viamonte, en 1770 daría la aprobación, como Maestro de Capilla de la Catedral de Granada, del *Prontuario Músico, para el instrumentista de Violín y Cantor* de Ferandiere, publicado en Málaga en 1771²⁰ y 2ª. en dicho Prontuario se referirá Ferandiere al "P. Piquer" [D. Manuel Piquer], como gran violín y Maestro de Capilla de San Geronymo en Guadalupe²¹.

Si Ferandiere salió del Colegio de Zamora como violinista, como tendremos ocasión de mostrar en el siguiente capítulo, no resulta aventurada la hipótesis de considerar al P. Piquer como uno de los formadores directos de Ferandiere en la práctica del violín mientras fué Maestro de Capilla en Zamora.

1.2. Mondoñedo y Oviedo: Violinista en la Catedral (1761-1763).

Es la Catedral de Mondoñedo el primer destino de Fernando Ferandiere como músico violinista. Su estancia comprenderá dos años y dos meses exactamente (11-IX-61 al 10-XI-63).

El 9 de Septiembre de 1761, el Cabildo leía un memorial de un "pretendiente a Violín", acordando examinarle para informarse de su "habilidad"²². Dos días más tarde el Cavildo admitía a Fernando Ferandiere "por Violin con el

²⁰ J.LÓPEZ-CALO en Op.cit., p.130, repite el error que consta en H.ANGLES-J.SUBIRA, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, t.III (Impresos: Música Práctica), Barcelona, 1951, p.132, cuando catalogan el *Prontuario* de F.Ferandiere, considerando a D.MANUEL OSETE, en la aprobación que hace del mismo como Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga, cuando lo es de la de Granada, como claramente se desprende del texto de la aprobación a dicho *Prontuario*: [...] "Y porque ésto me parece, lo firmé de mi nombre en ésta de Granada, siendo en ella Maestro de Capilla de la Santa Iglesia, á 10 de Octubre de 1770". En una posterior publicación el Prof.López - Calo, vuelve a tomar la fuente equivocada de Anglés-Subirá, aunque en esta ocasión concluye que D.Manuel de Osete "ni pretendió el magisterio de Málaga ni pudo pretenderlo, pues para 1771 estaba ya en un estado extremo de falta de salud". (Vid. J.López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1991, vol.I, p.99).

²¹ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.20.

²² A.C.MO., *Libro de Acuerdos y Actas Capitulares, 1755-64*. [Apéndice Documental, Documento n2X].

salario de cien ducados de renta anual con la prevista obligaz[i]o[n de enseñar devalde aqualq[ui]er]a chico que este en proporcion de aprender este Instrum[en]to" ²³. Posteriormente el 27 de Octubre de 1762, el Cabildo leía un memorial "del músico violinista fernando ferandier (sic) en q^e. sup[li]caba le socorriese el Cav[il]do con una Limosna y visto p[o]r d[ic]hos S.^{res} mandaron al S.^r fabricario le socorriese con doscientos r^s v. sin exemplar y q^e. assi d[ic]ho S.^r. como yo S[ecreta]rio le aperzibiesemos a que cumpliera mejor con su obligacion que de no excutarlo assi se tomaran otras providencias" ²⁴. Hasta aquí, los documentos que hacen referencia a nuestro músico en los Libros Capitulares. En los Cuadernos de Fábrica que guarda el Archivo de la Catedral, son anotadas todas las faltas –exactamente doce– de Fernando Ferandiere como músico violinista a sus obligaciones. La primera de éstas faltas es anotada el 18 de Octubre de 1761 y la última el 29 de Junio de 1763. Las ocasiones son varias: "faltó al canto de organo", "faltó al Concierto de Musica de la Misa Mayor", "faltó al Concierto de Violines de las primeras Vísperas de la Anunciación", etc. ²⁵. Si tenemos en cuenta que desde el 13 de Agosto de 1762, Ferandiere aspiraba desde su puesto en Mondoñedo a ser violinista en la Catedral de Oviedo –como más adelante trataremos–, cabe suponer junto a la relación de faltas referidas, una inquieta y poco centrada estancia de Ferandiere como músico violinista en este su primer destino.

Antonio Ventura Roel del Río, Maestro de la Catedral de Mondoñedo desde 1730 hasta 1767 (en que muere) ²⁶, sería quien en función de su cargo dirigiría el trabajo de los cantores, Mozos de Coro y Ministriles, para ordenarles "lo que cada uno huviese de cantar, y tañer, assi al Facistol, como los Organos, los quales le obedecerán en todo lo que a su oficio incumbe, y el que no lo

²³ Ibid., [Apéndice Documental, Documento nº XI].

²⁴ Ibid., [Apéndice Documental, Documento nº XII].

²⁵ A.C.MO., *Cuentas de Fábrica. Cuadernos, 1761-63*. [Apéndice Documental, Documento nº XIV].

²⁶ Vid., E.CAL PARDO G.BOURLIGUEUX, "Los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo" (1ª parte) en *Estudios Mindonienses*, Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo –El Ferrol y Publicaciones de Caixa Galicia, 2, 1986, pp.40-51.

hiciese, sea multado en un real por cada vez" ²⁷; ejerciendo su autoridad sobre nuestro protagonista, como Maestro de Capilla en estricto cumplimiento de sus obligaciones en el Coro, y también -cabe suponer- como gran teórico musical.

Así se expresaba por otra parte, la Constitución 19 del oficio de Maestro de Capilla en su apartado nº 4: "Los Ministriles estarán con todo silencio en el lugar, donde tañen. No tañerán Canciones profanas, y quando tañieren, o fueren en las Procesiones siendo legos vayan descubiertos, y para que estén diestros en su oficio, todos los Martes, y Viernes, que no fueren fiesta á las ocho de la mañana en hivierno, y á las nueve en verano, se junten en casa de el más antiguo, ó en otro lugar, que el Dean, y Cavildo les señalare, y alli se exerciten en su Musica, y prevengan las cosas que huviesen de tañer para que no aya falta, y el que la hiciere en la Iglesia, tenga un real de pena, y uno de dichos Ministriles, que el Cavildo señalare, será obligado enseñar los Mosos de Coro y Acolytos que quisieren aprender sin llevarles cosa alguna por ello" ²⁸. Estas serían pues algunas de las obligaciones que Ferandiere tendría contraídas en su calidad de músico violín, en un catedral como la de Mondoñedo donde - como ya vimos más arriba - las veces que sus obligaciones fueron desatendidas fueron puntualmente registradas en el Libro de Cuentas de Fábrica. Daremos a continuación la composición del personal músico de la catedral de Mondoñedo donde Ferandiere ocupó su plaza de violín: Un organista (y suplente), organero, Sochantres (2), Tenores, Tiples, Contraltos, y en cuanto a los Ministriles: Flauta dulce, Oboe, Fagot (Bajón). Trompa, Corneta, Clarín, Chirimía, Arpista, Violín y Violón. A todo ello hay que añadir cinco o seis salmistas y seis Niños de Coro ²⁹.

Como ya indicamos anteriormente durante su estancia en Mondoñedo, ya desde el 13 de Agosto de 1762 comenzaban las pretensiones de Ferandiere para trasladarse a la Catedral de Oviedo, el 21 de Julio de 1763 el Cabildo de

²⁷ A.C.MO., *Constituciones, Año 1705*, Constitución 19, nº3. [Apéndice Documental , Documento nºVIII].

²⁸ *Ibid.*, Nº4.

²⁹ E.CAL PARDO, *La Música de la Catedral de Mondoñedo*, Lugo, Enrique Alvarelllos (en prensa).

dicha Catedral leía un memorial de "fernando ferandier (sic) musico Biolin empleado en la S[an]ta Igl[esi]a de Mondoñedo, pretende ser admitido aquí, y se acordó no aber lugar por questa completo el número de instrumentistas, y sin vacante no se le puede recibir" ³⁰. Un año antes y en la ocasión referida del mes de Agosto, el Cabildo acordó "que si biniese [a ser oído] sea de su cuenta, y no de la del Cav[il]do" ³¹. Por fin el 10 de Noviembre de 1763 era admitido en estos términos: "Admitiose a fernando ferandier (sic) musico Biolinista con cinco r^s diarios por los buenos informes que ai de su abilidad y destreza" ³². Enrique Manuel de Villaverde, figuraba entonces como Maestro de Capilla hasta 1765 en que murió.

Cuánto tiempo permaneció en esta Catedral Ferandiere, no lo sabemos. Sin embargo, en 1771 al publicar el *Prontuario* aludiría a su estancia en Oviedo ³³. Ahora bien, aquí no termina la documentación sobre Fernando Ferandiere en la Catedral de Oviedo, en el año 1785 aparecerá en el *Libro de Actas Capitulares* como pretendiente a tocar el contrabajo "en cuio instrumento dice estar bastante abilitado" ³⁴. Constan cuatro documentos de esta pretensión, fechados sucesivamente el 14, 18 y 28 de Noviembre y 2 de Diciembre de 1785, siendo éste último el definitivo: "Leieronse los informes que dan el Maestro de Capilla, y organista sobre el examen que hicieron de ferandier (sic), pretendiente de que se le nomvra para contrabajo, y oidas sus razones se acordó no aber lugar a que se le reciba" ³⁵. Y, si hemos dado un salto de 23 años en la vida de nuestro músico al considerar estos documentos que nos alejan en el tiempo del hilo cronológico de nuestra exposición, es para salir al paso a la extrañeza que los mismos producen en el Prof. Casares y para corregir la interpretación que también de los mismos hace la Profa. Quintanal.

³⁰ A.C.O., *Libro de Acuerdos, 1761-66*, t.57, fols.100v.-101v. [Apéndice Documental, Documento nº XVI].

³¹ *Ibid.*, fol.58. [Apéndice Documental, Documento nº XV].

³² *Ibid.*, fols.116v.-117. [Apéndice Documental, Documento nº XVII].

³³ F.FERANDIERE, *Op.cit.*, p.27: "A un célebre Apasionado oí tocar en Oviedo" [...].

³⁴ A.C.O. *Acuerdos Capitulares, Julio de 1782 a Agosto de 1789*, t.61, fol.152. [Apéndice Documental, Documento nº XL].

³⁵ *Ibid.*, fol.154. [Apéndice Documental, Documento nº XLIII].

Dice el Prof. Casares: "Lugar especial merece el músico Fernando Ferandiere, uno de los violinistas y teóricos de instrumentación más importantes del XVIII español contratado por la catedral de Oviedo en el 1763 donde permanecerá varios años; Ferrandiere es autor de la obra *Promptuario músico para el instrumento de violín y canto* (sic), aparecido en Málaga en el 1775 y de la más famosa *Arte de tocar la guitarra española por música*, publicada en 1799 [...]", y en nota aparte prosigue: "Es enormemente extraño la fecha que se da de publicación del primer tratado de violín en Málaga en el 1775, dado que Ferandiere es contratado para la catedral de Oviedo el 10 de noviembre de 1763" y tras citar el documento continua: "y según las actas permanece aquí varios años apareciendo de nuevo en 1782 en que le cita por su intento de que se le nombre para la plaza de contrabajo (A.C.Vol.61, fol.154)" ³⁶.

Pasemos a continuación a la interpretación que de estos mismos documentos hace la Profa. Quintanal: "El interés de los músicos por lograr una plaza en esta catedral [de Oviedo] se demuestra por el hecho de que solían incluso reiterar la petición después de una negativa, como es el caso de Fernando Gerandiere (sic.), violín de la catedral de Mondoñedo, que mostró deseos de ser oído, respondiéndole el cabildo que "si viniese sea de su cuenta y no de la del cabildo"; un año después insistiría de nuevo, en su deseo de venir y "se acordó no haber lugar porque está completo el número de instrumentistas y, sin vacante no se le puede recibir". Veintitrés años más tarde logró, al fin, que se le oyera, lo que tuvo lugar el 19 de noviembre de 1785, pero después de haber informado el maestro de capilla y el organista, el cabildo decidió no admitirle" ³⁷. En primer lugar, con respecto al texto citado del Prof. Casares, conviene señalar dos inexactitudes: 1ª El "Tratado" de Violín fué publicado en Málaga en 1771, como consta en la portada del mismo, y no en 1775; y aquí, es justo advertir que este error ha sido el propio Ferandiere el primero en propagarlo al dar esta fecha refiriéndose a dicho "Tratado" en

³⁶ E.CASARES, *La Música en la Catedral de Oviedo*, Col.Ethos.Música 1, Dpto. de Arte, Universidad de Oviedo 1980, pp.50-51 y nota 172, p.76.

³⁷ I.QUINTANAL, *La Música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Gijón, Cátedra de Feijóo, Consejería de Educación del Principado de Asturias, Textos y estudios del siglo XVIII, 11, 1983, p.39.

su "Arte de tocar la Guitarra Española por música" ³⁸. 2ª. Es el año de 1785 -como hemos hecho constar anteriormente- y no el año de 1782, cuando Ferandiere pretende una plaza de Contrabajo.

Al lado de estas observaciones, señalar la siguiente cita de Ferandiere en su *Prontuario*, esto es, en el tratado de Violín a que se refiere el Prof. Casares y que en un momento anterior aludimos: "A un célebre Apasionado oí tocar en Oviedo, que gustaba mucho de los Autores Giardino y Ferrari" ³⁹. Así pues, el autor de este tratado, menciona su pasada estancia en Oviedo, sin que nada tenga de extraño que años después -catorce exactamente- y después de haber dado cuenta de su actividad como músico -instrumentista, tratadista y compositor- en distintos puntos de la geografía española recurriera en un momento de su vida a la Catedral de Oviedo, como también lo haría después con la Catedral de Zamora, dos destinos de su vida pasada, por tanto conocidos e idóneos para conseguir aquellas pretensiones pasajeras en su vida.

A hilo de todo ello, no resulta extraño que el Prof. López Calo, al confrontar los textos citados del Prof. Casares y la Profa. Quintanal, califique de "enigma" dicho asunto ⁴⁰. No hay tal enigma, sino sólo interpretaciones, ante unos documentos, poco fundamentadas.

Sí podemos, sin embargo, compartir en parte la extrañeza que al Prof. López Calo le produce el hecho de que Ferandiere se presentara como Contrabajo. Tenemos que decir al respecto, que no resulta extraño en esta época encontrar ofrecimientos de músicos a catedrales como instrumentistas de varios instrumentos. Sirvan para reforzar nuestra consideración los siguientes ejemplos: en la Catedral de Mondoñedo, Vicente Ventura Roel del Río, hermano del Maestro de Capilla, teórico y gran polemista, tocaba el órgano, violín y clavicordio, y con sus tres habilidades fue admitido en la Catedral, cumpliendo su cometido hasta el año 1739 en que abandonó dicha catedral para acudir como organista a Santiago ⁴¹. Así mismo, en la Catedral de Málaga, en

³⁸ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., "Al Lector", [p.2].

³⁹ Vid. nota 33.

⁴⁰ J.LÓPEZ-CALO, op.cit., p.301.

⁴¹ E.CAL.PARDO G.BOURLIGUEUX, Op.cit., p.51.

1772 D. Francisco Muñoz, primer Violín de la Colegial del Salvador de Granada, se ofrecía al Cabildo de la Catedral de esta ciudad y pedía se le examinase en la habilidad del violín, añadiendo la del Oboe y Violón ⁴²; en ese mismo año de 1772 y en la misma Catedral: "D. Antonio Vallester violinista de la Coleg[ia]l de Antequera, q^e. toca Violín , vajon, flauta, Trompa, Clarín, y violón por su Memorial suplica al Cab[il]do le nombre para la plaza de primer violín, ofreciéndose a usar de todos los Instrumentos referidos, a voluntad del Cab[il]do [...]" ⁴³. Así pues, que Ferandiere se ofrezca como Contrabajo en una catedral en un momento de su vida nos puede causar sorpresa pero no extrañeza, al no ser un hecho extraordinario en su tiempo, aunque sí inesperado en su biografía. Y en este mismo sentido se manifiesta el Prof. Casares en su trabajo sobre la Catedral de Oviedo, sobre esta práctica tan habitual de los instrumentistas: "Una peculiaridad de muchos de los ministriles que citan las actas es la variedad de instrumentos que tocan, es normal que cada uno sepa tocar tres o cuatro instrumentos incluso de carácter muy diferente" ⁴⁴.

También la Profa. Quintanal apunta una interesante observación al tratar sobre la actividad de los músicos instrumentistas de la Catedral de Oviedo, que bien pudiera concernir a nuestro protagonista: "Cabe, finalmente añadir que al menos algunos de ellos [los músicos instrumentistas] se dedicaban a la tarea de componer la música que ellos mismos luego habían de interpretar en las funciones de la Catedral; así consta en las mismas actas, puesto que con ocasión de haber llamado la atención el Cabildo al Maestro de Capilla, Villaverde, intentando imponerle la obligación de componer sonatas para los intrumentistas respondió que no era su obligación *pues siempre ellos por sí las hacen, o las buscan [...]* además que según las veces que aquí las tocan, pues es siempre que hay cuatro capas, necesitan muchísimas para diferenciar

⁴⁵.

⁴² A.C.MA., Libro de Actas Capitulares, 1769-72, t.51, fol.454v.

⁴³ *ibid.*, fol.457v.

⁴⁴ E.CASARES, *Op.cit.*, p.119.

⁴⁵ I.QUINTANAL, *Op.cit.*, pp.170-171.

Hechas estas puntualizaciones, y no pudiendo saber con exactitud el tiempo que Ferandiere permaneció en Oviedo, sí podemos colegir de su alusión ya citada años después en su *Prontuario*, que su estancia en esta ciudad no sería fugaz, aunque seguramente no muy larga tampoco.

Si en Mondoñedo Ferandiere tuvo la oportunidad de tratar con una figura tan significativa para la época por sus escritos y controversias como fué Antonio Ventura Roel del Río, otra gran figura que había iluminado con sus escritos toda la primera mitad del siglo se extinguía en aquellos años en Oviedo. Nos estamos naturalmente refiriendo al autor entre otros escritos de "La Música de los Templos", P. Benito Jerónimo Feijoo. El 27 de Septiembre de 1764 –un año después de ser admitido Ferandiere en la Catedral de Oviedo– se reunía el cabildo de dicha Catedral a quien "se pidió de parte del Colegio de S. Vicente algunas al[h]jas para el tumulto del Ill.^o y R.^{no}. P.M.fr. Benito feijoo del Consejo de su S.M. a quien D[i]os llevó ayer para sí, y se [h]a de enterrar mañana con aquella solemn[ida]d y grandeza que pide un hombre de tan relevantes prendas, se acordó se preste quanto juzguen neces[ari]o" ⁴⁶. Conste pues aquí por la cercanía en el espacio y tiempo con nuestro músico, la reseña de tan importante óbito.

Finalmente, señalaremos que a falta de más datos sobre la estancia de Ferandiere en Oviedo, consultamos sin ningún éxito el Archivo Municipal del Ayuntamiento de esta ciudad ⁴⁷.

I.3. Málaga – Cádiz: Violinista en la Catedral de Málaga, compositor de Teatros y Tratadista (1769-1778).

I.3.1. Málaga: Violinista en la Catedral.

Seis años median desde la última noticia documentada sobre Ferandiere en

⁴⁶ A.C.O., *Libro de Acuerdos*, 1761-66, t.57, fol.166v.

⁴⁷ A.M.A.O., *Padrón y listas del vecindario de ésta ciudad. Año 1766*.

Oviedo, hasta la primera vez en que aparece reflejado su nombre en las Actas Capitulares de la Catedral de Málaga en 1769. El 7 de Octubre de 1769, reunido el Cabildo de la Catedral de Málaga examinaría los memoriales de "Dⁿ.fernando Ferandiere, Dⁿ.Thomas de Espinosa, Dⁿ.Pedro de Castro y Dⁿ.fran[is]co de Paula Espinosa hijo de Dⁿ.fran[is]co Espinosa, 2º violín, que fue de la Capilla desta S[an]ta Yg[lesi]a por sus mem[oria]lles pretenden la d[ic]ha plaza vacante" ⁴⁸, resultando tres días después elegido "dⁿ fernando ferandiere por todos votos con 250 duc[ad]os de renta por mitad en fábrica y canongías, solicitando el S^{or} Chantre Presidente el Consentim[ien]to del S^{or} Obispo, por lo pertenez[ien]te a fabrica".

Y aquí, en este su tercer destino como violinista en una catedral, surgirá el compositor, y las circunstancias que rodean la ocasión nos empezarán a desvelar una personalidad que comienza a despegarse de la figura hasta ahora contemplada de "ministril" de una catedral española en la 2ª mitad del S. XVIII. Y será una forma tan significativa y nuestra como el villancico la primera en probar las capacidades creadoras de nuestro músico. Pasemos a continuación a las circunstancias históricas que propiciaron tales composiciones de aquel "2º violin" de la Catedral ⁴⁹.

En primer lugar debemos hacer constar que otra figura señera de nuestro S.XVIII había ejercido su cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga. Juan Francés de Iribarren, quién desde 1733 que ocupaba el cargo hasta 1767 en que murió, había dejado una gloriosa memoria de su buen hacer como compositor en dicha Catedral ⁵⁰. Por otra parte, es necesario advertir que la composición de Villancicos era, entre otras, una de las obligaciones contraídas por los Maestros de Capilla al ejercer su magisterio. En el lugar de los Maitines de Navidad o de fiestas como el Corpus y la Concepción, dichos villancicos eran cantados en castellano y la letra corría a cargo de un

⁴⁸ A.C.MA., *Actas Capitulares, 1769-72*, t.51, fol.105v. [Apéndice Documental, Documento nº XIX].

⁴⁹ Ibid., fols.106v. y 107. [Apéndice Documental, Documento nº XX].

⁵⁰ A.LLORDÉN, "Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1641-1799)", en *Anuario Musical*, vol.XX, Barcelona, 1965, pp.148ss.

"Inventario musical de 1770 en la Catedral de Málaga", en *Anuario Musical*, vol.XXIV, Barcelona, 1970, pp.237ss.

"poeta" como más adelante tendremos ocasión de mostrar.

Tras la muerte de Juan Francés de Iribarren, la plaza de maestro de Capilla vacó hasta el 24 de Enero de 1770 en que era elegido Jaime Torrens, procedente de Córdoba ⁵¹. Así pues, son casi tres años de vacío en el Magisterio desde el año 1767 en que murió Francés de Iribarren, resonando en la Catedral ese mismo año sus Villancicos de Concepción ⁵²; los Villancicos compuestos por el nuevo Maestro de Capilla entrante Jaime Torrens, se oirían por primera vez en 1771 ⁵³. Naturalmente tal vacío no constituía problema a la hora de cantar los Villancicos en sus fiestas señaladas, pues el Cabildo siempre podía echar mano de su Archivo de obras. Ahora bien, los Villancicos de Concepción del año 1769 de la Catedral de Málaga tuvieron un compositor singular, el 16 de Noviembre "Dⁿ fernando ferandiere 2^o violinista de la Capilla por su mem[oria]l hace presente que aviendosele dado por un Individuo desta S[an]ta Ig[lesi]a la letra, que presenta para Villancicos de la festividad de Concep[ci]on y deseando manifestar al Cavildo en lo que puede su más reconocido agradecim[ien]to en averlo admitido en su Capilla, y en atencion a no tener esta en el día nuevos Villancicos, se ofrece a poner los que presenta en Musica y la impressiion a su costa, y de la fabrica las copias como parece costumbre, respecto a acabar de saber se está haciendo o hecha la reimpression de unos antiguos para la solemnidad proxima deste año sin otro motibo ni interes que desahogar su gratitud al favor del Cavildo que le duplicara en concederle esta dicha gracia sirviendose darle permiso y licencia para d[ic]ha impressiion y composicion, como para otra qualquiera del Nav[ida]d ó que más sea de su agrado siempre y quando assi sea de su obsequio. Y visto d[ic]ho mem[oria]l con la letra que presenta el referido para los Villancicos de Concep[ci]on: acordo el Cavildo pasen estos al examen del S^{or} Magistral y con su aprobacion le concedió licencia para la impressiion y Composicion, no estando fenecida la de los antiguos de que dara razon el S^{or} Piera. Y se acabo

⁵¹ A.LLORDÉN, *Notas históricas*, Op.cit., pp.156-157.

⁵² *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 1990, p.79.

⁵³ *Ibid.*, p.80.

el Cavildo" ⁵⁴.

Dichos Villancicos, tres concretamente se conservan en el Archivo de la Catedral de Málaga, ocupando los tres primeros lugares en nuestra catalogación y edición que sobre la obra de Fernando Ferandiere hemos realizado ⁵⁵. No corresponde pues aquí hacer la valoración de los mismos, pero sí referir los datos y circunstancias históricas que les rodearon. En primer lugar, del documento anteriormente transcrito podemos inferir la oportunidad que supone para el nuevo "violín 2º" no sólo la vacante de Maestro de Capilla, sino también la posibilidad al componer los Villancicos, de no privar a la Catedral de unas nuevas composiciones como era norma y tradición cada año; de hecho, el Cabildo ya tenía prevista la reimpresión de unos Villancicos antiguos seguramente de su difunto Maestro de Capilla, como consta en el informe anteriormente citado.

Por otra parte, era costumbre inveterada la impresión de la letra de los Villancicos. En esta ocasión es el propio Ferandiere quien se ofrece también a que dicha impresión corriera a su costa. En el trabajo que sobre la imprenta en Málaga ha realizado el P. Llordén O.S.A., constan las letras de la ocasión que tratamos ⁵⁶. Dándose a continuación noticia de las impresiones correspondientes a las letras para los Villancicos de Navidad de ese mismo año, a las cuales el propio Ferandiere se había ofrecido también como compositor ocasional. Esta vez el Cabildo prefirió reponer la música de Juan Francés de Iribarren, rechazando el ofrecimiento de Ferandiere ⁵⁷.

En el Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX ⁵⁸, se produce precisamente un vacío de 1767 a 1771 en lo que se

⁵⁴ A.C.MA., *Actas Capitulares*, 1769-72, t.51, fol.112. [Apéndice Documental, Documento nº XXII].

⁵⁵ A.C.MA., Leg.1227, CA 47/3; Leg.1227, CA 47/4; Leg.1227, CA 47/5.

⁵⁶ A.LLORDÉN, *La imprenta en Málaga*, Caja de Ahorros provincial de Málaga, C.S.I.C., 1973, p.81: "Letras de los Villancicos que se han de cantar en la S[an]ta Iglesia Catedral de Málaga, en los Maitines de la Pura y Limpia Concepción, en este año de 1769. Puestos en música por don Fernando Ferandiere, violín de dicha Santa Iglesia. Málaga, imp. de la Dignidad Episcopal, 1769, 8º, 4hs.".

⁵⁷ *Ibid.*, p.81: "Letras de los Villancicos....de N.S. Jesucristo....1769. Música del maestro que fué Juan Francés Iribarren. Málaga, Imp. de la Dignidad Episcopal, 1769, 8º, 6hs.".

⁵⁸ *Op.cit.*, pp.79-80.

refiere a Letras de Villancicos impresos en Málaga. Así mismo, en el trabajo de Manuel Alvar *Villancicos dieciochescos (La Colección malagueña de 1734 a 1790)*, se refleja con perfecta nitidez la ocasión que tratamos: "En este año [1769], don Fernando Ferandiere, segundo violín de la Catedral, puso música a unos villancicos de un capitular, pues no había otros nuevos" ⁵⁹. La búsqueda de autores para las letras -por cierto siempre anónimos en las portadas de las impresiones- constituía para el Cabildo una pesada y delicada obligación; las referencias encontradas en las *Actas Capitulares* posteriores al año 1769, resultan en este sentido significativas ⁶⁰. Del libramiento anual de 24 ducados para pagar al "poeta", a la comisión al S.^r Chantre, "para que escriba al Agente, para que en Madrid le busque poeta de toda satisfacción" ⁶¹, deducimos la existencia de un asunto que preocupa y lo que es peor, no acaba nunca de resolverse convenientemente. El recelo y la preocupación sobre la conveniencia de dichas letras -"sin chansonetas, Jocosidades, ni cosas burlescas"- será uno de los mejores indicadores de los signos de los tiempos en que la Iglesia y el culto que en ella existe están comprometidos en esta época ⁶².

Hechas éstas consideraciones históricas podemos decir que la música de estos tres *Villancicos de Concepción*, junto a la impresión de sus letras ⁶³, constituyen el primer documento importante, del que años después en la misma imprenta *Dignidad Episcopal* de Málaga, publicaría su *Prontuario Músico, para el Instrumentista de Violín, y Cantor*, presentándose en el mismo como "Profesor de Música, Compositor de Teatros, y Violín de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga" ⁶⁴. Quizá no quepa reflejo mejor de la realidad

⁵⁹ M.ALVAR, *Villancicos Dieciochescos. (La Colección malagueña de 1734 a 1790)*, Delegación de Cultura, Exmo. Ayuntamiento de Málaga, 1973, p.13.

⁶⁰ A.C.MA., *Actas Capitulares, 1769-72*, t.51, fol.297. [Apéndice Documental, Documento nº XXIII].

⁶¹ *Ibid.*, fol.28 [Apéndice Documental, Documento nº XXIV].

⁶² *Ibid.*, fol. 523 [Apéndice Documental, Documento nº XXVI].

⁶³ No hemos podido localizar estos documentos. No obstante el P.A.LLordén, en la Introducción a su trabajo *La Imprenta en Málaga*, enumera los fondos públicos y privados consultados para la elaboración del mismo.

⁶⁴ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., Portada.

profesional de un músico de esta época entre la Iglesia y el Teatro; y al mismo tiempo y en el caso concreto de Ferandiere, no quepa comienzo más acorde y conciliador entre esos dos ámbitos que presentarse en público con la composición de unos Villancicos con toda su carga teatral y popular en el Templo.

Dejando ahora aparte a nuestro ocasional compositor de villancicos y regresando al "violín 2º" de la Catedral, contamos con un precioso documento para situar al mismo en sus funciones. Nos estamos refiriendo al: *Quaderno / de las Obligaciones que deben / cumplir los Musicos de voz, Ministriles / y demás Instrumentistas de la / Capilla de Música de esta / Santa Iglesia Catedral de Malaga / segun lo que consta de las / Tablas de su Sacristia, como lo añadido / ó alterado, según la variedad de / los tiempos, hasta este año / de 1770* ⁶⁵. A la vista de las obligaciones y recomendaciones que en él se dan, podemos conocer mejor la actividad y papel de los músicos y lo que es aún más interesante, podemos aproximarnos a la realidad musical de la Catedral. De todo ello participaría nuestro músico.

Destaquemos ahora, algunas de estas obligaciones y los contenidos que encierran. Lo primero que podemos constatar es la realidad de dos "músicas", la de "facistol" y la "de Papeles", con una creciente intervención instrumental únicamente para la segunda. Aunque los días de fiesta, no siendo la Misa de "papeles", el momento del Ofertorio representaba una excepción: "Todos los días de Fiesta que hay organo, y la Misa no es de papeles, deben asistir los Instrumentistas á la Sonata del Ofertorio; excepto el Violón" ⁶⁶. Así mismo, la programación de "ensayos" para "probar todas las obras de Latín ó romance" [villancicos], denotan un claro interés por conseguir los mejores resultados en la ejecución de los músicos. Éstos han de estar bien prevenidos sobre los momentos extraordinarios que presentaba cada semana, traspasando a veces sus obligaciones el terreno musical para pasar al espiritual: "Siempre que algun día de este Kalendario se ponga Comunión, deberan todos los Músicos,

⁶⁵ A.C.MA., *Libro de Actas Capitulares*, 1769-72, t.51 (librillo impreso entre fol.265 y 266).

⁶⁶ *Ibid.*, p.4.

é Instrumentistas asistir prevenidos para comulgar en la Misa mayor" ⁶⁷. Volviendo a sus obligaciones musicales: "Los días que en este Kalendario se ponga Vocación, deben asistir los Ministriles al toque de las Animas en la Torre a tocar, alternando con los repiques de campanas" ⁶⁸. Las Procesiones tendrán sus puntualizaciones en el espacio y tiempo: [...] "deben asistir los Ministriles a la Procesion, alternando con los Sochantres: y al entrar la Procesion por la valla, y lo que dura la adoracion toca el órgano" ⁶⁹.

La austera orquestación que rodea los entierros de los Señores Prebendados, denota un exquisito cuidado para adecuarse a la gravedad y solemnidad que pide la liturgia en tales ocasiones: "Deben todos los Músicos asistir a los entierros de los Señores Prebendados, en los cuales se canta en la casa el Ne recorderis, respondiendo el canto llano los Sochantres. En la Vigilia se dice la I lección de papeles: la 2 a solo al violón, y no más. En la Misa todo de papeles. En el oficio de sepultura, acabado el Non intres, se dice el R. Libera me, de papeles: y después en la Capilla del entierro se dice el ultimo R. á Facistol, y el Requiescat in pace: y á el Amen, responden los baxones y Musicos con todo el Coro [...]" ⁷⁰. De signo más variado y brillante serán las normas que acompañan las entradas de los Señores Obispos, y el mayor esplendor de las mismas corresponderá a las Funciones de Canonización, mostrando el Cabildo si se hiciese fiesta, todo su repertorio musical; para ello los músicos "Deben asistir á las Funciones de Canonizacion, en las cuales se dice (acabada de leer la bula) el Te Deum, de papeles: y si el Ilmo. Cabildo hace Fiesta, la Misa es de papeles, con Villancicos, contrapunto, chirimias, y responsiones" ⁷¹.

Un día con liturgia tan señalada como la del Domingo de Ramos, contará con la conveniente disposición antifonal en las voces: "El Domingo de Ramos empieza Prima a las 8; y si asiste el Sr. Obispo, a las siete y media. Este

⁶⁷ Ibid., p.5.

⁶⁸ Ibid., p.5.

⁶⁹ Ibid., pp.4-5.

⁷⁰ Ibid., pp.5-6.

⁷¹ Ibid., p.7.

día hay en la Procesión Chirimías; y al volver á la Iglesia se quedan la mitad de los Musicos en el Pórtico, y los otros dentro, para cantar alternativamente el Gloria Laus. Para la Pasion da tono el Bajón y se cantan en el Coro los Pasillos de turba con música de Facistol: y las Ancillas las cantan los seises á solo. En la Misa lo ordinario" ⁷².

Finalmente una norma general con una recomendación de marcado sentido musical: "Siempre, y quando se le da tono al Sochantre con el bajón, para entonar el fabordón de algún Salmo, deben los Músicos, y Bajonistas echar varetas sobre el canto llano que vá diciendo todo el Coro" ⁷³ y, en este "echar varetas" tan coloquial presentimos un moderado ejercicio de variaciones por parte de los músicos, en concierto y consonancia con el canto llano que va "diciendo todo el Coro" ⁷⁴.

Estas y otras no referidas aquí, son las obligaciones, las presencias musicales en la catedral malagueña, sensible a la *variedad de los tiempos* como consta en la portada del *Cuaderno* referido. La realidad musical religiosa que existe en el Templo, no es ajena a los nuevos lenguajes e influencias externas, vive también su proceso de cambio y en él coexistirán inercias del pasado con las novedades del presente.

Dejando para más adelante el estudio del *Prontuario* de Ferandiere, publicado en Málaga en 1771, en sus aspectos biográficos, acudamos nuevamente al encuentro de los documentos que dan fé de la estancia de Ferandiere en Málaga.

En el año 1772, aparece Ferandiere junto a otros músicos de la Catedral pidiendo "alguna ayuda de costa, para subvenir a sus mui crecidas necesidades", siendo negada la misma a todos por el Cabildo ⁷⁵. Si esto ocurría en le mes de Junio, el 13 de Julio de 1772 el Cabildo leía un informe con los aspirantes a la plaza vacante de violín 1º, encontrándose entre los

⁷² Ibid., p.15.

⁷³ Ibid., p.7.

⁷⁴ El texto citado por I.QUINTANAL, sobre la práctica musical de los instrumentistas en la Catedral de Oviedo y que anteriormente incluíamos en nuestra exposición (Vid. nota 45), es reforzado y completado por esta norma dirigida al ejercicio musical de los instrumentistas en la Catedral de Málaga.

⁷⁵ A.C.MA., *Actas Capitulares, 1769-72*, t.51, fol.505. [Apéndice Documental, Documento nº XXVII].

mismos el violín 2º, Fernando Ferandiere. Así dice el documento: "Leiose el Informe del Sr. M[ae]stro de Capilla sobre los opuestos á la plaza de primer violin: y el Cab[il]do acordó, se pussiesen los nombres de todos los q^e. han concurrido en el Realejo, y se votase p[or] havas, segun costumbre; y puestos los de ocho q^e. fueron Dⁿ. Geronimo Nomini, Dⁿ. Felix Laure, Dⁿ. Antonio Vallester, Dⁿ. Fernando Fernandier (sic), Dⁿ. Juan Bautista, Jph. Maton, dⁿ. Fran[cis]co de Paula Muñoz, Dⁿ. Pedro Tarifa, y Dⁿ. Mig[ue]l de Briosca, y haviendose repartido havas, y votadose p[or] los Señores se regularon los votos p[or] el S^r. Dean, y tuvo onze Dⁿ. Felix Laure, cinco dⁿ. Fernando Fernandier (sic), y uno dⁿ. Antonio Vallester; y se declaró quedar nombrado p[or] maior numero de votos Dⁿ. Felix Laure. Después se procedió a votar, q^e. salario se le avia de dar y se acordo q^e. treszientos ducados p^r. mitad en la Fabrica maior y Canong[ia]s de Cantores, y se acavó" ⁷⁶. Dicho Felix Laure era entonces primer violín de la Catedral de Sevilla, librándose en el mes de Septiembre, 400 rs. para costear "el transporte de su casa y fam[ili]a a esta ciudad, a descontar de su sueldo" ⁷⁷.

Y hasta aquí toda la documentación encontrada sobre nuestro músico en las *Actas Capitulares* de la Catedral de Málaga. Tendremos que esperar siete años, hasta encontrar un *memorial* -esta vez en Madrid- dirigido al Corregidor Armona firmado por Ferandiere, quien si en el Prontuario se presentaba como "Profesor de Música, Compositor de Teatros, y Violín de ésta Santa Iglesia Catedral de Málaga", ahora lo hace como "compositor, y Primer violín del Teatro Español y Francés de la Ciudad de Cádiz" ⁷⁸. Así, si en 1771, Ferandiere es "compositor de Teatros", en 1779 es "compositor, y Primer violín" de dos Teatros, esto es, su vinculación al Teatro como músico es ya una realidad y estos años transcurridos desde su llegada a Málaga en 1769 hasta el año 1779 del *memorial* citado se nos antojan fundamentales en la vida de nuestro músico.

No poseemos documentación que aluda directamente a nuestro protagonista en este tiempo, ahora bien, sí tenemos la documentación que afecta la historia,

⁷⁶ Ibid., fol.511. [Apéndice Documental, Documento nº XXVIII].

⁷⁷ Ibid., fols.516 y 547.

⁷⁸ A.V.M., Secretaría. *Formación de Compañías Cómicas de Madrid, 1779*. 2ª-460-14. [Apéndice Documental, Documento nº XXIX].

el entorno que rodea al mismo en estos años. Así, una ciudad como Cádiz, en plena efervescencia con sus casi 70.000 habitantes al final del siglo y sus tres Teatros: Español, Italiano y Francés, ocupará sin duda un lugar muy importante en la vida y desarrollo artístico de Ferandiere. Durante estos diez años, las referencias a nuestro músico, serán hipótesis que podremos lanzar después de haber tejido convenientemente a su alrededor los datos y documentos que poseemos en el mismo espacio y tiempo.

¿Cuánto tiempo permaneció Ferandiere como violinista en la Catedral de Málaga?. No lo sabemos. Sí sabemos que fue violinista en los teatros Español y Francés de Cádiz, y podemos pues concluir que su residencia en Málaga terminaría al comenzar su trabajo como músico en la ciudad de Cádiz. Y también, muy posiblemente fuesen estas dos ciudades las que propiciaron el encuentro de Ferandiere con un nuevo instrumento: la guitarra. Tanto en Cádiz como en Málaga, sabemos de famosos constructores de este instrumento. Entre otros, la familia Pagés es digna de mención ⁷⁹. Sabemos también que dos años después de haber publicado Ferandiere su *Prontuario* en Málaga, Juan Antonio Vargas y Guzmán, vecino de Cádiz, escribía una *Explicación de la Guitarra* en 1773 ⁸⁰. Y como prueba de su quehacer guitarrístico, años después dirá Ferandiere en su *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*: "A el fin de este libro está el Catalogo de musica escrita en Cádiz y en Madrid en el espacio de diez años" ⁸¹, siendo dicho *Catálogo* para guitarra.

Ahora bien, si la guitarra se va a convertir en una de las referencias claves para explicar la personalidad de Fernando Ferandiere, su relación con el Teatro y la dualidad que va a mantener con el mismo como instrumentista y compositor, no serán menos relevantes, y todo ello irá conformando las características propias del perfil paradigmático de un músico de su época.

Antes de pasar a conocer la realidad de una ciudad como Cádiz en esta época, en los aspectos que conciernen a nuestro protagonista, debemos volver la

⁷⁹ C.BORDAS - G.ARRIAGA, "La Guitarra desde el Barroco hasta ca.1950", en *La Guitarra Española*, Museo Municipal, The Metropolitan Museum of Art New York, 1991-1992, Sociedad Estatal Quinto centenario, p.76.

⁸⁰ J.A. de VARGAS y GUZMAN, *Explicación de la guitarra. (Cádiz, 1773)*, Ed. de Angel Medina Alvarez, Centro de Documentación musical de Andalucía, Granada, 1994.

⁸¹ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., "Al Lector", [p.3].

mirada hacia el tantas veces citado *Prontuario Músico, para el Instrumentista de Violín y Cantor*, imprimido en Málaga en 1771, desde su condición histórico-biográfica.

I.3.2. El Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor como documento biográfico histórico.

En primer lugar, Fernando Ferandiere aparece en la portada del *Prontuario* como: *Profesor de Música, Compositor de Teatros, y Violín de ésta Santa Iglesia Catedral de Málaga*, siendo imprimido por el mismo impresor que imprimiera las Letras de Villancicos, según consta también en la portada: *con licencia del Excmo. / Señor Gobernador Juez de Imprentas / en la del Impresor de la Dignidad / Episcopal, y de la Santa Iglesia / en la Plaza / Año de 1771*⁸².

Nada más comenzar el *Prontuario*, en un prólogo titulado "Al Lector", Ferandiere justificará su tratado como deuda hacia un "particular Amigo", no sin antes haber reconocido el magisterio de otras plumas más importantes que la suya al escribir el *Prontuario*: "No imagines, amigo Lector, que por vana ostentación de mis estudios tomo la pluma para tratar de una materia, que se halla fácilmente explicada en muchísimos Autores, y Maestros de Capilla, que en el día escriben con utilidad común, y aplauso universal. No tengo tanta presunción, que me persuada para enseñar al común. A solo un particular Amigo, y favorecedor mío, aficionadísimo á la Música, y manejo del Violín, (de que tengo la complacencia de hacer las veces de Maestro suyo) se pueden entender mis instrucciones"⁸³.

Así pues, el primero de los títulos que acompañan a Ferandiere en la portada del *Prontuario*, "Profesor de Música", queda plenamente justificado en las

⁸² En relación a este impresor M.ALVAR nos da la siguiente noticia: "La *Imprenta de la Dignidad Episcopal* debió ser la de Mateo López o -después- de sus herederos, pues estuvo instalada en la "Plaza pública" y sabemos que era a él a quien le pagaba el Cabildo por imprimir los villancicos". (Cfr.M.ALVAR, *Villancicos dieciochescos (La Colección malagueña de 1734 a 1790)*, Delegación de Cultura, Exmo. Ayto. de Málaga, Málaga, 1973, p.11).

⁸³ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op. cit., p.5.

primera líneas del mismo. Si bien el tercero de los cargos que acompañan su nombre en la portada, no nos sorprende, es más sabemos incluso exactamente el cargo que ocupa: 2º violín, el segundo de los cargos sí constituye una novedad y sobre todo no por su ejercicio de compositor sino por el nuevo destino de sus composiciones: el Teatro. Ya hicimos anteriormente alguna consideración a este respecto. Pero dejemos la valoración de tan importante dato para más adelante, y prosigamos con la aportación de las señales que el *Prontuario* ofrece sobre el perfil de su autor.

Ferandiere en el transcurso de su exposición citará autores, unas veces dará los nombres y otras no, en cualquier caso éstas serán las fuentes de su bagaje musical.

1º Al explicar los silencios en la Música, citará al compositor italiano N. Piccinni (1728-1800): "El uso de ellas [figuras tácitas] solo puede enseñarlo la mucha práctica: por eso decía aquel célebre Maestro Pichini (sic). que la destreza del Cantantes estaba en saber callar
84 .

2º Ahora será el compositor español y tratadista de Violín, José Herrando [*Arte y puntual explicación del modo de Tocar el violín, 1756*], a quien acudirá Ferandiere para citar curiosos aspectos de su tratado: "Y pues lo referido le basta á el Dilectante de Violín, para desenredar los primeros rudimentos; si quisiere ver más en la materia, lea el libro de Herrando, insigne Violín, donde hallará varias curiosidades, y advertencias, como tocar delante del espejo, para que viendo en él las figuras, gestos, y malos vicios que suelen tomar los principiantes, por sí solos se enmienden. También dice que estudien de noche á obscuras, en una pieza desocupada, para que llegue mejor a el oído toda imperfección, y allí puede estudiar en sacar el trino, suavidad, dulzura, y finalmente, un buen tono de Violín" 85.

84 Ibid., p.14.

85 Ibid., p.19.

30 Y ahora serán dos citas más locales, de autores más cercanos a un tiempo vivido particularmente: "Véase á Giofrida, insigne Violín, y Maestro de seises en la Santa Iglesia de Sevilla, y hallarás en sus obras, que apenas se puede formar el Diapasón, ni conocer la diesis, por los muchos accidentes. Registra también las obras del gran Violín, y Maestro de Capilla de San Geronymo en Guadalupe el P. Piquer, y advertirás en sus Sonatas, poner becuadros en puntos naturales" ⁸⁶. Recuértese aquí, lo dicho anteriormente sobre el P. Piquer, a quien suponemos cierta influencia en Ferandiere como maestro de Violín, mientras fue Maestro de Capilla en la Catedral de Zamora ⁸⁷.

40 Más adelante será un autor que pertenece al pasado más inmediato y cuyas obras representan uno de los exponentes más claros de virtuosismo violinístico de entonces, P.A. Locatelli (1695-1764), y en éstos términos se referirá Ferandiere al violinista italiano: "Muchas veces he oído quejarse a los Aficionados, y aún á Profesores, de no haber Caprichos escritos, sino los de Locatéli (sic), que estos, por difíciles, ó por largos, no son conducentes á ningun Calderon" ⁸⁸.

50 Ahora será un autor anónimo del que sólo sabremos su procedencia: "Acuerdome quando a un célebre virtuoso Napolitano le preguntaron, que tono era el que estaba tocando? A lo que respondió: Nosotros no entendemos de más tonos, qué menor, ó mayor" ⁸⁹.

60 A continuación aludirá Ferandiere a un "célebre Apasionado" que oyó tocar en Oviedo -a quien nos referimos al tratar la estancia de nuestro músico en Oviedo- y citará a dos autores: Giardino (sic) y

⁸⁶ Ibid., p.20.

⁸⁷ Vid. nota 19.

⁸⁸ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.21.

⁸⁹ Ibid., p.22.

Ferrari. "A un célebre Apasionado oí tocar en Oviedo, que gustaba mucho de los Autores Giardino, y Ferrari: estos suelen traer en sus Alegros (sic) renglones enteros de Flauta, y Flautino" ⁹⁰.

F.Giardini (1716-1796) y D. Ferrari (1722-1780) son los autores citados, y unas líneas más abajo se hará mención de un nuevo autor y su Tratado: "En verdad, que si hubiera tenido [el celebre Apasionado] la fortuna que yo tuve, de haber encontrado un Artecillo de Mondonvila (sic.) Autor Francés, en que trata largamente de hacer Flauta en el Violín" ⁹¹, y aquí nuestro músico se refiere a J.J.Cassanéa de Mondonville (1711-1772) y a su obra *Les Sons Harmoniques, Sonates a Violon seul Avec la Basse Continue*, publicada en París en 1735 ⁹².

Finalmente, una queja acompañada de una reflexión situará al autor del *Prontuario* entre los defensores de los valores nacionales frente a los extranjeros: "pues el motivo de carecer de Imprenta de Música en nuestra España, que sabe Dios el trabajo, y el costo que tiene tan corto libro. Por éste mismo motivo habrás advertido, que pocos autores hay Españoles, y los muchos que hay Estrangeros, siendo notoria la mucha más ciencia que los Españoles tienen en este noble Arte, yá que no les igualen en la delicadeza de los instrumentos. Más yo aseguro, que si en España tuviera la Música el premio que en otros Reynos, y hubiera tantos Seminarios, y Colegios, hasta de instrumentos, que no nos acordáramos de las Estrangeros, sino para mofarnos de las ridiculeces de sus términos, particularmente en los tonos musicales, y aún en los ayres de los tiempos" ⁹³.

He aquí, toda una serie de rasgos, datos históricos, actitudes, que sin

⁹⁰ Ibid., pp.27-28.

⁹¹ Ibid., p.28.

⁹² Vid. E.MORENO, "Aspectos técnicos del Tratado de violín de José Herrando (1756): El Violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", en *Revista de Musicología*, Madrid, vol.XI, 1988, nº3, pp.556-650. En opinión de E.Moreno: "un verdadero tratado en amena forma de los armónicos en sus más virtuosas variantes y uno de sus primeros documentos" (p.606, nota 51).

⁹³ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.21-22.

duda, alumbran y enriquecen el conocimiento de Ferandiere.

Por otra parte, no sería justo terminar aquí, sin hacer nuevamente mención al que fuera también Maestro de Capilla en Zamora, en los años de formación de Ferandiere: D. Manuel de Ossete. Esta es la aprobación que escribió al *Prontuario*: "Aprobacion. Habiendoseme cometido el exâmen de éste Libro, cuyo título es: Prontuario Músico, para el Instrumentista de Violín, y Cantor, dividido en dos tratados, y habiéndolos visto con particular cuidado, y diligencia, hallo ser no solamente cierta, y segura su explicacion; mas tan provechosa, que así el Instrumentista, como el Cantor, darán por bien empleado el tiempo de su tarea, por ver su curiosidad. Y porque ésto me parece, lo firmé de mi nombre en ésta de Granada, siendo en ella Maestro de Capilla de la Santa Iglesia, a 10 de Octubre de 1770. D.Manuel de Ossete, Gasca, y Viamonte." ⁹⁴.

I.3.3. Cádiz: 1^{er} Violín del Teatro Español y Francés.

En el *Prontuario*, Ferandiere además de violín de la Catedral, se presenta como "compositor de Teatros". Si existió relación de Ferandiere con el Teatro en Málaga -donde entonces residía- no lo sabemos, sólo podemos conjeturarlo al no poseer documentación que lo certifique ⁹⁵. Ahora bien, lo que sí parece posible es que su trabajo de compositor se produjese tanto en Málaga como en Cádiz, siendo ésta última ciudad fundamental en la vida del músico y de una importancia extraordinaria en la historia musical española en lo que al Teatro y Ópera se refiere.

Cádiz constituye un auténtico hito en el S.XVIII pasando al comienzo del

⁹⁴ Ibid., *Aprobación*, [p.3].

⁹⁵ Cfr. N.DÍAZ de ESCOVAR, *El Teatro en Málaga. Apuntes Históricos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Tip. de "El Diario de Málaga", Málaga, 1896. Manifiesta dicho autor la existencia de un Teatro en la calle de la Compañía, cuya función inaugural tuvo lugar el primer día de Pascua de Resurrección de 1768, (Vid. pp.59 ss.).

mismo de tener 14.000 habitantes a finalizar el siglo con 70.000 ⁹⁶. Dicho crecimiento ya venía fraguándose desde el siglo anterior, "solo tenemos una vaga idea de cómo se verificó el crecimiento de la ciudad a medida que absorbía el comercio indiano, cómo se realizaba la gran acumulación de capitales que hizo de ella el más importante núcleo de burguesía culta y rica que existió en España hasta comienzos del XIX" ⁹⁷. Las ventajas fiscales para los extranjeros, convierten a la ciudad en un auténtico "paraíso fiscal", donde es más fácil obtener beneficios. Por todo ello, la colonia extranjera crece considerablemente, italianos, franceses, holandeses, ingleses, etc, conviven en sus afanes comerciales. En definitiva, una burguesía rica, que mueve dinero, una ciudad que necesita crecer para poder acoger tanto movimiento, construyendo y arrendando permanentemente sus casas, en una palabra, todo un estrato social que demanda a su vez divertirse y que cuenta con los medios para costear gastos y poder mantener sus diversiones. Y además, una ciudad abierta no únicamente al comercio de las Indias, sino también a las nuevas ideas que vienen de la Francia Ilustrada, la literatura, los pensamientos modernos. La comedia francesa y las obras de autores como Voltaire, Moliere y Rousseau, serán presencias vivas en Cádiz.

Cádiz se convierte pues, artística y culturalmente, en uno de los escenarios más vivos y ricos de nuestro suelo, en el tránsito del S.XVIII al S.XIX, figurando seguramente como una de las ciudades españolas que quizás puedan mostrar mejor los nuevos vientos que soplan en Europa.

No será nuestra intención, aquí y ahora, dedicar toda nuestra atención y estudio a ésta importante realidad histórica que constituye el Cádiz dieciochesco. Lo que sí haremos será reflejar toda aquella realidad histórica gaditana que concierne a nuestro músico.

Como hemos señalado más arriba, la ciudad de Cádiz conoció la existencia de tres Teatros, que en orden cronológico son: el *Teatro Español o Corral de Comedias*, el *Teatro Italiano o Coliseo de Ópera* y el *Teatro Francés de Comedias y Ballets*.

⁹⁶ M. de RETEGUI BENSUSAN, *El siglo XVIII gaditano. Estampas cívicas*, Industrias Gráficas gaditanas, Cádiz, 1982, p.17.

⁹⁷ A.DOMÍNGUEZ ORTIZ, "Datos para la historia de Cádiz en el siglo XVII", en *Separata de Archivo Hispalense*, 2ª Época, nº9, Sevilla, 1959, p.1.

La historia del primero se remonta al año 1599, en que el licenciado D.Gaspar Toquero llega a Cádiz en calidad de médico de los Cabildos Eclesiástico y Municipal. Al comprobar dicho Toquero la afición de los gaditanos por las representaciones teatrales y el precario y atrasado estado en que se encontraba el *Corral de Comedias* de entonces, decidió emprender la construcción de uno nuevo ⁹⁸. Para la construcción del mismo se sirvió Toquero del dinero de los ricos comerciantes y personas de buena posición a los que vendió los palcos del futuro Teatro y que en 1611 verían finalizar las obras costeadas. En 1614, por *Real Cédula* obtenida el 18 de Octubre, las condiciones del propietario del *Teatro* variarían desfavorablemente para éste, al tener que dar "la tercer parte de lo que produjesen las entradas del patio, bancos y aposentos. Ocho reales de vellón para adorno de la Capilla que la ciudad tiene en el Hospital de la Misericordia y lo demás para la Casa de enfermos y tasándose los precios de las entradas de los aposentos y bancos por la Justicia y reconocimiento a que se obligase a ello el licenciado Gaspar Toquero [...]" ⁹⁹. Tras pleitos y otras vicisitudes, la venta de la parte de Toquero hubo de efectuarse en 1621 a favor de los Hermanos de San Juan de Dios, que desde hacía siete años atendían el Hospital de la Misericordia, reservándose Toquero la Cuarta parte de la explotación, que cedería finalmente a los Hnos de San Juan de Dios, que quedarían así como dueños absolutos del *Teatro* ¹⁰⁰.

Hay noticias documentadas de la función extraordinaria que tuvo lugar en dicho *Teatro* en honor del Duque de Medina Sidonia en 1740, el 2 de Julio exactamente; consistiendo el espectáculo en danzas a la francesa y a la italiana (verdadera premonición de la posterior competencia artística de estas naciones sobre el teatro español), lectura de una loa al homenajeado, y la representación de la zarzuela titulada "El Jardín de Falarina" ¹⁰¹.

⁹⁸ Cfr. R.MORENO CRIADO, *Los Teatros de Cádiz, Jerez, Gráficas del Exportador, Cádiz, 1975*, pp.15 ss.

⁹⁹ *Ibid.*, pp.18-19.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.19.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.19.

Si en las *Actas Municipales* de 1610, constaba entre otros acuerdos, el que una vez concedida la licencia a Gaspar Toquero para construir un teatro no hubiera otro en la ciudad¹⁰², un siglo después el crecimiento de la población de Cádiz, y sobre todo de una población extranjera, iba hacer imposible el sostenimiento de aquel acuerdo.

En el año 1739, comenzaron las gestiones de Joseph Jordán para la construcción de un teatro dedicado a la ópera italiana en Cádiz, la construcción del mismo correría a cargo del empresario Luis Armesto de Troya¹⁰³. La Comunidad de San Juan de Dios, que como ya señalamos arriba acabó siendo dueña absoluta del *Corral de Comedias*, vió peligrar sus ingresos con esta nueva competencia haciendo llegar "su respetuosa protesta a la Corte, alegando el carácter de exclusiva que para ello tenía concedido el Corral, por lo cual se dictó una Real Providencia, ordenando que la ópera de música extranjera que se celebrara en Cádiz había de ser en la casa de Comedias, así como que igualmente cesara la construcción del Coliseo que para las representaciones de ópera italiana se estaba construyendo"¹⁰⁴. A pesar de tales obstáculos, el *Coliseo* de ópera italiana acabó construyéndose, representándose en él además de funciones de ópera, conciertos y bailes. Construido en madera, en lugar hoy no precisado, sus representaciones constituyeron una auténtica novedad para la sociedad gaditana, que llegó a pagar elevados precios para asistir a las mismas. En 1768, se declaró en quiebra, fruto de una mala administración, tomando entonces las riendas de la misma D.Miguel Alevio, quien consiguió sostener el *Coliseo* tres años más¹⁰⁵.

Existe documentación dispersa en sus contenidos, que puede dar una idea de la vida de este teatro en Cádiz. Así por ejemplo, el 17 de Octubre de 1770,

¹⁰² "[...] en Cabildo celebrado a 2 de Agosto, procediendo los Caballeros Comisarios al otorgamiento de la correspondiente escritura a 2 de Septiembre del mismo año de 1610 por la que le concedieron la facultad y licencia a dicho Gaspar Toquero, a sus herederos y sucesores, y a quien de ellos tuviese título y causa por herencia, venta o en otra cualquiera manera para que tuviesen y gozaren el teatro construido, con la cualidad de que no hubiese ni se pudiese hacer otro y con la expresión de que la Ciudad no lo construiría para sí ni consentiría que se hiciese [...]". Citado por MORENO CRIADO, Op. cit., p.15.

¹⁰³ X.M.CARREIRA, "Cádiz", *The New Grove Dictionary of Opera*, Ed. Stanley Sadie, London, 1992, vol.1. pp.675-676.

¹⁰⁴ R.MORENO CRIADO, Op.cit., p.25.

¹⁰⁵ Ibid., p.27.

"se presentó al exmo S^{or}. Conde de Aranda Presidente del Sup[re]mo Consejo de Castilla por parte de los Diputados nombrados por los subscriptores del Coliseo de esta ciu[da]d a fin de impetrar licencia para dar al pu[bli]co en las noches de las Miercoles y días de Fiesta de la Quaresma en d[ic]ho Coliseo la diversión de un concierto de Instrum[en]tos, y algunas cantadas místicas y devotas que ocupen dos oras, y con la contribución de diez r^s. v^l. por persona en cada noche; cuio Memorial parece firmado por el S^{or}. conde de Prasca como uno de los Diputados de d[ic]ha subscripción para la subsistencia de la Opera Italiana en Cádiz, dirigido al exmo. S^{or} gobernador" ¹⁰⁶. Tales pretensiones no fueron bien recibidas por el Cabildo Municipal quien a través de todos sus capitulares, "acordó de conformidad no le parece conforme el establecimiento de Conciertos espirituales, que solicitan los subscriptores y Directores del Theatro Italiano de este Pueblo, pues siendo el tiempo de Quaresma aquel destinado por la Iglesia p[ar]a la mortifica[cio]n y penitencia, es justo que se dedique este enteramente a aquellas prácticas de devoción, piedad i religion, que nos facilita la mexor reconciliacion, y no en las distracciones de un theatro. La concurrencia a estos (aun quando sea con los mejores objetos) tiene siempre mu[ch]os incidentes que la hace perjudicial; pues la concurrencia de ambos sexos en un sitio propio de placer y no de actos devotos y en el que es indispensable el luxo en el adorno, y compostura, son causas estas de algunos desórdenes, que aunque sean leves, son siempre mui reprehensibles en aquel Santo tiempo" ¹⁰⁷. Y a estos argumentos y reflexiones, el Ayuntamiento añadiría otros de carácter más protector en el plano material: "El número de las diversiones públicas que hai en este Pueblo es grande y los costos que de ella resultan a sus vecinos son excesivos, por lo qual desean, que estas no se aumenten, a fin de que no se multipliquen más los desordenados gastos q^e. insensiblemente perjudican y aun arruinan muchas familias" ¹⁰⁸.

Consta en este mismo año de 1770, en el Libro de Actas del Cabildo Municipal

¹⁰⁶ A.H.M.C., Actas Capitulares, Libro nº126, fols.321v. y 322.

¹⁰⁷ Ibid., fols. 323 y 323v.

¹⁰⁸ Ibid., fols. 324 y 324v.

la instancia de "Ignacio Smith Profesor de Música de nación Aleman, solicitando se le conceda permiso para manifestar al pu[bli]co la haviidad de un Instrumento musico nunca visto llamado organo armónico compuesto de vidrio, por cuia diversion y Conciertos de otros varios Instrum[en]tos que ha de executar en la casa de Operas Italianas, pretende entrada la que en d[ic]ha Casa se acostumbra por las operas de cada persona, aunque en otra parte han llevado por la misma diversión veinte r. de vellon [...]" ¹⁰⁹.

Éstos son pues, documentos que testimonian la vida de aquel teatro italiano en Cádiz, testigo también –aunque no directo– de los quehaceres profesionales de Fernando Ferandiere en aquella ciudad.

Es el *Teatro Francés* de Cádiz, el que quizás mejor se ajuste en su historia a la estancia de nuestro protagonista en tierras andaluzas. Los comienzos de este teatro, coinciden con la llegada de Ferandiere a Málaga en 1769, y la desaparición del teatro tiene lugar en 1779, esto es, el año en que Ferandiere se presenta en Madrid buscando nuevos destinos y con la tarjeta de presentación de sus pasados quehaceres en Cádiz.

Gracias al espléndido trabajo realizado por Didier Ozanam ¹¹⁰, podemos tener una idea muy aproximada en datos y acontecimientos sobre la existencia y vida artística de este Teatro Francés en Cádiz.

Comienza Ozanam su trabajo presentando la ciudad de Cádiz al finalizar el S.XVIII próxima a los 70.000 habitantes, habitada por ricos comerciantes, que en un 8% serían extranjeros. Entre 1754 y 1758, comerciantes franceses organizarían funciones teatrales en sus casa, figurando autores como Voltaire en dichas representaciones. En 1767 comenzarían los contactos para promover la creación de un teatro francés en Cádiz, con el Conde de Aranda, Presidente

¹⁰⁹ Ibid., fols. 372 y 372v.

¹¹⁰ D.OZANAM, "Le Théâtre Français de Cadix au XVIII^E siècle (1769-1779)", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome X, París, 1974.

Estas son las fuentes que ha utilizado D.Ozanam para realizar su artículo: A.H.N.: Sección Consejos suprimidos, leg.823/25: dossier del Consejo de Castilla (carta de Constantin a Aranda: encuesta municipal de Octubre 1768; informe del fiscal y decisión del Consejo, Noviembre 1768; reglamento del 7 de Enero 1769; petición de autorización de obras de Voltaire, Agosto - Noviembre 1769; memoria de los directores del Teatro, Junio 1778). Sección Inquisición, leg.3.048 y 3.049, libro de cartas n2701 (representación de las obras de Voltaire en 1770, asunto de "Tancrede" en 1774); leg.4245 (carta de Constantin a Olavide. "prospecto" del 24 Julio 1767). A.N.P.. Correspondencias de Madrid (Osuna, Behardi, Boyetet) y de Cádiz (Brisson, los comisarios del Teatro, los Cónsules Puyabry y Mongelas, el vice-cónsul Poirer, el canceller Dirandatz). Asunto de las obras de Voltaire en Octubre 1773-Febrero 1774. El contrato del 12 de Agosto de 1768 y el acuerdo del 9 de Enero de 1770. Las asambleas de la Nación de 29 de Noviembre de 1770 y 25 de Marzo de 1778.

del Consejo de Castilla, reformador y protector de espectáculos, inclinado por el modelo del teatro clásico francés. La figura de Pablo Olavide, Intendente de Sevilla e influido por las ideas enciclopedistas, sería el gran apoyo buscado por los franceses para quienes el mejor argumento para defender sus intereses, no era dotar a Cádiz de un espectáculo más, sino sustituir al de los italianos que en su opinión estaba a punto de desaparecer. El 7 de Agosto de 1767 autoriza el Conde de Aranda la firma del contrato entre tres comisarios y acaudalados comerciantes franceses. El espectáculo lo compondrían una buena compañía de ópera cómica, otra buena compañía de comedia y muy buenos ballets.

Así pues, el 24 de Noviembre de 1768, se autorizaba a Jacques Constantin a establecer en Cádiz una compañía de comedias y ballets, cuyo reglamento el 10 de Enero del año siguiente constaría de 26 artículos. Una vez dispuesto todo lo necesario, habría que cuidar las relaciones con las autoridades municipales de Cádiz. El 8 de Mayo de 1769, un grupo de accionistas franceses del teatro se dirigían en estos términos al Procurador mayor de la ciudad: "Mui Señor mio, Haviendose dignado S.M. (q.D.G.) conceder permiso a un cuerpo de Accionistas de la Nación francesa establecida en esta ciudad, para que en ella labre un Coliseo para representar en él tragedias, comedias, y operas, en su Idioma, como sus Diputados, que somos, lo participamos a v.s. suplicandole nos haga merced, de hazer presente a este nobilísimo Ayuntamiento, es su ánimo franquear en su obsequio un palco de el, sito en el cuartel q^e. comunmente se ha llamado de la Bomba, para que lo disfrute quando fuere de su gusto; y en este caso, disponga mandar hazer elección de el, sirviéndose con antelación hazernos saber el día y hora que lo pondrán en practica, para q^e estemos en el expressado Coliseo, prontos a tributarles, las veras que nos asisten de emplearnos a su obediencia, y en su obsequio = Nro Señor Guarde la vida de v.s. los muchos años de nro desseo. Cadiz Mayo 8 de 1769 [...] Jn Marchand, P. Deschamps. Estevan Oloiubel. Paire". [rubricado] ¹¹¹.

Los precios de las entradas serían similares a los mantenidos en el Coliseo de ópera italiana y superiores a los del Teatro español. Así pues, el público de estas representaciones estaría constituido por gente rica. Al igual que los

¹¹¹ A.H.M.C., *Actas Capitulares*, Libro nº125, fol.263.

teatros de Madrid, estaría regido por las mismas disposiciones, habiendo cinco días de representación a la semana, comenzando la temporada en *Pascua* hasta el *Martes de Carnaval*. Las primeras representaciones de la compañía de este Teatro francés tuvieron lugar en Aranjuez, del 18 de Mayo al 3 de Junio de 1769, recibiendo buenas acogidas por parte de personalidades como el Conde de Fernán Núñez y no tan buenas, como parece desprenderse de ciertas manifestaciones antifrancesas del Príncipe de Asturias, a la llegada de la compañía a los *Reales Sitios*.

El 2 de Julio de 1769, la compañía se presentó en Cádiz con la tragedia "Hypermnestre", seguida de una obrita teatral y un gran ballet. El éxito fue grande, quedando gente en la calle por no poder acceder al teatro. El espectáculo variaba todos los días, salvo que pidiesen la repetición de alguna obra los espectadores o el señor Gobernador. Según el embajador, las tragedias no gustaban y las óperas cómicas no podían competir con una buena ópera italiana bien compuesta; por todo ello, habría sido mejor elegir buenas comedias y buenos bailarines. Éste, y no otro, era el verdadero aporte francés a la ya rica oferta teatral que disfrutaba una ciudad como Cádiz.

Entre los títulos señalados por Ozanam que tuvieron lugar en las sucesivas temporadas de este teatro, cabría destacar entre otras *Le Devin du village*, pequeña operita pastoril de J.J.Rousseau representada en la temporada de 1770 en el mes de Mayo, la comedia *L'Eossaise* y las tragedias *Mérove*, *Olympie* y *Tancrède*, todas ellas de Voltaire y representadas en la misma temporada del año 1774. Hay dos obras que merecen especial mención al haber sido representadas por primera vez en Cádiz antes que en la capital francesa: la tragedia *Gaston et Bayard*, de Du Beloy (Octubre de 1770) y *Pygmalion*, escena lírica de J.J. Rousseau (a principios de 1775). A todas estas obras hay que añadir "L'Honnête criminel", título en francés de "El delincuente honrando", obra de Gaspar Melchor de Jovellanos, traducida al francés por el abate Valchrétien, representada el 23 de Octubre de 1777. Es muy posible, en opinión de Ozanam, que existieran más títulos españoles traducidos al francés, aunque solo tengamos constancia de este mencionado. Así mismo, en los años 1777-78, actuaron en el Teatro francés actores españoles de gran renombre como es el caso de M^a del Rosario Fernández, conocida como *La Tirana*.

Mientras, el *Teatro Español* en medio de esta formidable actividad teatral que conoce la ciudad de Cádiz en las postrimerías del S. XVIII, buscaría su sitio, recelando a veces ante el trato de favor mostrado en ocasiones por el gobernador hacia las compañías extranjeras y buscaría en todo ello salvaguardar el honor nacional desde su propio suelo. Así, en 1772 consta un documento de 204 folios, en cuya portada se dice: "Compulsa del Ramo más importante cuyo original se remitió al Consejo de Castilla./ Deve restituirse á la SS^{na}. de Cavildo" ¹¹². A continuación escogeremos algunos de los párrafos que mejor puedan situarnos en la realidad de entonces. Dirigido al Rey, dicho documento comienza: "A vos la ciudad de Cádiz, Salud y Gracia, saved que en el nuestro Consejo, se ha seguido expediente a instancia de Dⁿ. Miguel Fernando de Morales, sobre que vaxo de las mexoras que propuso se le prefiriese en el arrendamiento del teatro de Comedias de esa Ciudad a Dⁿ Juan Romani Díaz, vezino de ella, a cuio favor se havia celebrado arrendamiento de el Prior y comunidad del Hospital de S. Juan de Dios, a quien pertenece en el qual por Provection del nuestro Consejo de diez y ocho de Marzo de este año [1772], cometido al nuestro Governador de esa ciud[ad], se la mandó que en atención al beneficio que resultara al referido Hospital, al publico ornato, y maior decencia del Teatro en el excesso y aumento del arrendamiento que proponia el dⁿ. Miguel Fernando de Morales, dispusiese se procediese al otorgamiento de la escritura a favor de este, o de la persona que hiciese otras mexoras, dando cuenta al nuestro Consejo de las resultas que tuviese este particular [...]". Más adelante dice el documento: "[...] el Consejo se ha servido promoverlo y protexerlo por el beneficio del publico, utilidad de la obra pía, comodidad, gusto, y honor de la Nación, el Governador de Cadiz parece se ha empeñado en dilattar este veneficio a aquel numeroso pueblo, que por concurrir a el por precision gentes de todas Naciones y clases correspondía se abriese su cumplimiento, en que ciertamente se interesa una parte de la gloria de la Nación, y su reputación entre los extranjero, como que el teatro es una viva representación del caracter, talento, genio, y

¹¹² A.H.M.C., CA 6727.

costumbres de las gentes en cuias Provincias estan establecidos" ¹¹³; ésta es la situación descrita por el Cabildo Municipal sobre los teatros existentes en aquel año: "Hallanse en aquella Ciudad dos Teatros extrangeros uno Francés, y otro Italiano suntuosamente edificados, y adornados a vista de los quales es todavía mas ruboroso, i indecente el de la propia Nación, sin adorno alguno, y colocado en una casa que antes lo havia sido de avitacion de un vecino de aquella Ciud[ad] que la dexó al Hospital de Sⁿ Juan de Dios de la misma, para este fin reservandose la propiedad de varios aposentos y Asientos que despues cedió o vendió a varios particulares que oy los estan disfrutando; por esta razon mi parte se halla determinado, y desde ahora propone al Consejo que en este año levantaría desde los cimientos, y concluirá a su costa un nuevo Coliseo para las representaciones teatrales más suntuoso y lucido que los dos citados extrangeros" ¹¹⁴. La construccion de dicho teatro conllevaría una serie de condiciones, de las que destacaremos la sexta: "Sexta que el Ayuntamiento de la ciudad de Cádiz ha de arreglar los precios de los aposentos y Jaulillas, con concepto a el aumento de la diversion, obligándose como se obliga mi parte a estar y pasar por lo que dicha ciudad determine, acreditando con esto el que este asunto no se mira como negociacion i si por onor de la Nacion" ¹¹⁵.

Miguel Fernando Morales, empresario del nuevo *Teatro Español*, una vez admitidas sus pretensiones sería el garante de que dichas obras tuviesen como principal objetivo el beneficio de la ciudad de Cádiz: "y en su vista V.A. con la innata propension de mirar por la Nación, no pudo menos que admitir las proposiciones de d[ic]ho Morales, pues por su venerado Decreto de siete de Mayo proximo pasado, se inició admitirle la proposición que hizo d[ic]ho Morales sobre la construc[i]on del expresado nuevo Coliseo a su costa vaxo las condiciones que contiene, con tal que ante todas las cosas asegure el cumplimiento de la obra a satisfacció de la ciudad de Cádiz, i con declaracion que pasados los nueve años de la arrendamiento que propone, ha de

¹¹³ Ibid., fols.8 y 8v.

¹¹⁴ Ibid., fols.8v. y 9.

¹¹⁵ Ibid., fol.10.

quedar la propiedad del nuevo Coliseo o Teatro para la ciudad en pleno dominio con obligacion de pagar a la obra pia en atencion a su instituto de curacion de pobres enfermos treinta mil r^s en cada año que hubiese representación de Comedias en el citado teatro" ¹¹⁶.

Volviendo nuestra atención al *Teatro Francés*, señalar las dificultades por las que pasaron algunas obras para su representación en Cádiz. Las obras de Voltaire, anteriormente señaladas representadas en 1774 debieron de pasar un verdadero exámen del Inquisidor General, y el hecho de que acabaran representándose demuestra la fuerte voluntad que hubo y los fuertes viento enciclopédicos que soplaban en Cádiz entonces. Ozanam en su trabajo nos refiere con detalle tales avatares.

Para numerosos viajeros que pasaron por Cádiz, dicho Teatro constituía el mejor espectáculo francés fuera de Francia ¹¹⁷. Así y con todo -argumenta Ozanam- la Compañía teatral francesa hubo de hacer frente a dos obstáculos de consideración. Por una parte, la Competencia de la ópera italiana, firmemente consolidada por la numerosa colonia italiana que residía en Cádiz con sus poderosas influencias, llegando incluso a desprestigiar en Madrid a la compañía francesa, y por otra parte, la diferencia negativa entre gastos e ingresos, llegando a sugerir el embajador que, llegado el caso, los franceses de Cádiz tendrían que sostener el teatro.

Desde bien pronto el *Teatro Francés* entrará en lo que Ozanam denominará *período oscuro* (Abril de 1771 a Marzo de 1777). Se intentan planes de saneamiento económico, que cada año resultan más difíciles de sostener. Comienzan las quejas a las autoridades, respondiendo el Cónsul ante las mismas, que no existe el compromiso de mantener el teatro ni satisfacer las pretensiones de comediantes y acreedores (28 de Marzo de 1778). La suspensión de pago a los actores, es el anuncio de un fin eminente. Aunque la temporada comienza, con toda probabilidad -en opinión de Ozanam- el 16 de Febrero de 1779 el *Teatro Francés* cierra definitivamente sus puertas.

¹¹⁶ Ibid., fol.14.

¹¹⁷ M. de RETEGUI BENSUSAN, op.cit., p.105: "Richard Twiss, que estuvo en Cádiz en 1773, cuando funcionaban los tres teatros, dice que el Español, que tenía tres filas de 19 palcos, estaba representando "Zaide"; el de la Ópera Italiana que tenía cuatro filas de 15 palcos cada una, estrenaba "La Locanda" y finalmente, que consideraba el Teatro Francés como la mejor sala fuera de Francia".

Dicho Teatro no había pretendido ser un negocio rentable, sino trabajar en favor de la cultura nacional y satisfacer el gusto por las distracciones costosas. En cuanto a los comediantes, es opinión general que formaron un elenco excelente. Representaron lo más esencial del repertorio francés y contribuyeron a distraer y a difundir una cultura que dominaba entonces en la Europa Ilustrada. Éstas son entre otras, las conclusiones finales del trabajo de Didier Ozanam que constituye en la actualidad el trabajo más completo sobre la historia del Teatro francés de Cádiz en la segunda mitad del S. XVIII.

Además de los trabajos ya citados en nuestra exposición de Moreno Criado sobre los teatros de Cádiz ¹¹⁸ y de Retegui Bensusan en que se nos ofrece un amplio panorama sobre el Cádiz dieciochesco ¹¹⁹, existe un artículo de X.M.Carreira ¹²⁰, quien ha escrito también la voz de Cádiz en *The New Grove Dictionary of Opera* ¹²¹.

La historia del *Teatro Español* de Cádiz, de la que hemos señalado algunos datos, presenta una naturaleza claramente diferenciada en sus orígenes con respecto al *Teatro Francés*. Los Hnos.de S.Juan de Dios, propietarios del Teatro Español, no solo velaron por los ingresos que deparaban las representaciones, sino que también por la moralidad de las mismas. A ello se refiere Retegui Bensusan en los siguientes términos: "Al teatro iban tanto mujeres como hombres con una animación extraordinaria, por lo que se dispuso por el Cabildo, de acuerdo con el Sr.Obispo, en 2 de Marzo de 1720, en

¹¹⁸ R. MORENO CRIADO, incluye también la historia de otros teatros de Cádiz construidos posteriormente a los tratados en nuestro trabajo, como por ejemplo el *Teatro del Balón* construido en 1811. (Cfr. R.CRIADO MORENO, Op.cit. pp.30 ss.).

¹¹⁹ M.de RETEGUI BENSUSAN, ofrece entre otros capítulos, un interesante estudio demográfico general de la ciudad, la urbanización y leyes de arrendamiento de las viviendas junto a una exhaustiva presentación de la vida municipal en sus diversos aspectos, y las diferentes manifestaciones culturales de la ciudad, en las que se incluye el teatro como auténtico espacio vital.(Cfr.M. de RETEGUI BENSUSAN, Op.cit.).

¹²⁰ X.M.CARREIRA, "Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de Operas", *Revista de Musicología*, vol. X, nº22, 1987, pp.581-599. En dicho artículo se transcribe el informe que dirigió a la ciudad de Cádiz en 1768 el Personero del Común, Francisco Vega de Guerra. La cantidad de datos que quedan reflejados en dicho informe deberían servir para reconstruir una auténtica historia teatral del Cádiz de la 2ª mitad del S.XVIII; siendo entonces el Coliseo de Opera y el Corral de Comedias los protagonistas de litigios, pleitos y todo un cúmulo de intereses que llegaban a enfrentar al Ayuntamiento con el Gobernador, valedor en ocasiones de los intereses italianos frente a los nacionales.

¹²¹ X.M.CARREIRA, *New Grove Opera*, Op.cit. La lectura de la misma anima a realizar un estudio más completo sobre Cádiz y su historia teatral en el S.XVIII. Los datos que se ofrecen son inconexos, a veces imprecisos, y sobre todo incompletos. Un artículo tan fundamental como el escrito por D.Ozanam, no forma parte de la Bibliografía utilizada para realizar dicha voz.

evitación de daños espirituales, que absolutamente el patio, los palcos, cazuela y azotea, fuesen un día para hombres y otro para mujeres. Y que los días de asistencia de las mujeres, a quienes gustaba muchísimo, no concurriera con ellas, ningún regidor para dar ejemplo a los particulares" ¹²². Más adelante, el patio sería ocupado por los hombres y la azotea y cazuela por las mujeres. Frente a la comedia francesa, y los ballets, el teatro español ofrecería, comedias, sainetes, de autores como Lope de Rueda, Guillén de Castro, Agustín Moreto, Francisco de Rojas y Antonio Solís ¹²³, y sobre todo las tonadillas junto a bailes como el Fandango y el "olé gaditano" en los entreactos.

Llegados a este punto, somos conscientes de no haber agotado toda la información sobre la realidad que rodeó a nuestro protagonista en Cádiz hasta 1779. Sí debemos hacer constar que una ciudad como Cádiz en la época que tratamos, fué lugar obligado para actores, tonadilleros, gente del teatro, que tras vivir varias temporadas dando a conocer su trabajo al público de esta ciudad, terminaban finalmente en la Villa y Corte, llamados por los autores de las Compañías que representaban en los teatros de la Cruz y el Príncipe respectivamente. De ello daremos cuenta más adelante con documentación que testimonia lo dicho.

Fernando Ferandiere, *compositor, y Primer violín del Teatro Español y Francés de la ciudad de Cádiz*, viviría intensamente la vida de estos teatros, como instrumentista y como compositor de sus primeras tonadillas, y de ese numerosísimo catálogo de obras para guitarra, que veinte años después anunciaría en su *Arte*¹²⁴. Todo lo dicho, sobre la vibrante y variada actividad artística y cultural que vive Cádiz en este tiempo, influiría y sobre todo enriquecería notablemente la personalidad de nuestro músico, "ilustrando" sus ideas. De su asistencia a los dos teatros, desde su atril de 1º violín, cabe suponer el conocimiento y práctica de dos mundos musicales, junto a la posibilidad de contrastar los gustos de ambos pudiendo por todo

¹²² M. de RETEGUI BENSUSAN, *Op.cit.*, pp.103-104.

¹²³ *Ibid.*, p.104.

¹²⁴ F.FERANDIERE, *Arte*, *Op.cit.*, pp.31-32.

ello tener la oportunidad de ir afirmando sus opiniones y criterios musicales. En este sentido las obras conservadas tanto de su música instrumental como escénica, son un fiel reflejo de lo dicho.

I.4. Madrid: Músico de Compañía teatral (1779- 1798).

El 2 de Marzo de 1779 dirigía Fernando Ferandiere el siguiente *Memorial* al Corregidor D. Jose Antonio de Armona, *Juez Privativo de los Teatro del Reino*: "Fernando Ferandiere compositor, y Primer violín del Teatro Español y Francés de la ciudad de Cádiz, y residente en Madrid A.L.P. de v.s. con todo respeto dice: Que deseoso de ocuparse en servicio de v.s. quisiera ser uno de los violines diarios de cualquiera de los Corrales de esta Corte; y teniendo sujetos desapasionados de su profesión, que podran informar a V.S. del mérito de la composición, y del violin del exp[onen]te; pues tiene dadas muchas pruebas de todo en los cinco meses que reside en esta corte: En atención a lo expuesto y á que en cada temporada ofrece dar una zarzuela, adornada de tonadillas, sin más interes de la que tenga por violin de orquesta. A. V.S. sup[li]ca se digne admitirle por violin diario de qualquiera de los Corrales de esta corte: gracia que espera de la notoria Benignidad de v.s. en que recibirá mrd. Madrid 2 de Marzo de 1779. Fernando Ferandiere" [rubricado]¹²⁵. El 26 de Marzo, según consta en el margen superior izquierdo del mismo Memorial, la Junta de Formación [de Compañías Cómicas de Madrid] contestaba con un escueto: "No ha lugar".

Diez días después a esta resolución, volvería a insistir Ferandiere con otro memorial muy similar en su forma al presentado anteriormente aunque más precisado en sus renovados ofrecimientos: [...] "en atención a lo expuesto, y a que en cada temporada ofrece dar una zarzuela i dos tonadillas sin mas interes q^º. el que tenga por violin de orquesta./ A.V.S. Sup[li]ca se digne admitirle por violin diario de cualquiera de los Corrales de esta corte y si

¹²⁵ A.V.M., Secretaría. *Formación de Compañías Cómicas de Madrid, 1779. 2ª-460-14.* [Apéndice Documental, Documento nº XXIX].

esta proposición no acomodase, dice que también se alla en abtitud de ocupar la plaza q^e. está vacante de Segundo Músico en la Comp[añi]a de Ponce y en qualquiera de las dos espera de la notoria Benig[nida]d de v.s." [...] ¹²⁶.

Estos documentos resultan fundamentales para construir la biografía de nuestro protagonista, a quien encontramos en estos momentos cerrando una etapa de su vida para entrar en otra nueva, esto es, en el paso de Cádiz a Madrid. Por la semblanza histórica que hicimos del *Teatro Francés* de Cádiz, Ferandiere deja dicho teatro en sus últimos meses de existencia, cabe pues suponerle entre los afectados por aquella suspensión de pagos a que aludimos entonces. Por otra parte, los cinco meses a que alude Ferandiere que reside en Madrid en el *Memorial*, sitúan su marcha de Cádiz en Octubre de 1778, y ya desde entonces, el compositor ha empezado a labrarse una reputación en los teatros de Madrid, como así lo atestiguan sus tres tonadillas fechadas en ese mismo año y representadas dos de ellas en la Compañía de Eusebio Rivera ¹²⁷.

Así mismo, ¿cual es la realidad que vive el teatro español de Cádiz entonces al cual también pertenecía Ferandiere?. Existe un importante documento que no sólo nos descubre ésta, sino también nos permite contemplar la conexión y relación que guardan Cádiz y Madrid en su importante actividad teatral. El documento, aunque posterior en unos meses al memorial de Ferandiere, es un perfecto reflejo de una situación creada en el transcurso de los años entre las dos ciudades, y que ahora en 1779, se manifiesta abiertamente y busca llegar a soluciones concretas. Nos estamos refiriendo al informe elaborado por D.Miguel Fernando de Morales, empresario del teatro español de Cádiz, dirigido al Corregidor Armona, el 14 de Agosto de 1779. Aunque dicho documento está íntegramente reflejado en nuestro *Apéndice Documental* ¹²⁸, entresacaremos los pasajes del mismo que mejor puedan ilustrar el sentido de nuestra exposición.

Así comienza el mencionado informe: "D^ñ Miguel Fernando de Morales,

¹²⁶ Ibid., [Apéndice Documental, Documento nº XXX].

¹²⁷ *La Consulta, El Cortesano y la Paya y Los Españoles viajeros (2ª parte)*, conservadas en B.M. con las sign.: Mus/75-14; Mus/122-7 respectivamente. La primera y la tercera figuran también en la B.R.C.S.M. con las sign.: 1/13849 Micro; 1/13850 Micro. En la portada de las partes vocales de estas Tonadillas, figura el nombre de la Compañía donde se representaron: "Rivera".

¹²⁸ A.V.M., Secretaria. *Formación de Compañías Cómicas de Madrid, 1779*. 2ª-460-14. [Apéndice Documental, Documento nº XXXV].

Ympresario del Teatro español de la Ciudad de Cádiz: ante v.s. con el maior respeto dize que de las partes cómicas de que se componía aquella Compañía se destinaron diez para los teatros de esta Corte por disposición de v.s. con cuio motivo para reponer aquella, no tubo el suplicante otro arbitrio, que hechar mano de los Cómicos que quedaron en livertad, con la desgracia de que ninguno de ellos particularmente Galan, Dama, Graciosa y Quarta pueden desempeñar ni llenar el papel de los que ocupavan esas partes. Con este motivo, el de el desagrado del Público, los crecidos salarios que ganan, y no haver podido dar principio a la Representación hasta quinze días después de Pasqua de Resurrección, ha experimentado la pérdida de más de seis mil pesos en lo que va corrido de este año". Tras pormenorizar la situación de la compañía y enumerar las dificultades que provoca el mantenerla, el informe continúa en estos términos: "Siendo ésta la constitucion de aquella compañía, y la ciudad de Cádiz un Pueblo de los primeros de España, parece mui conforme a razón se dé alguna providencia para que aquel público goze de esta diversion, y no carezca por más tiempo de ella, como se experimenta en el día y lo haze a v.s. presente el Governador de aquella Ciudad por carta, que, le ha dirigido para que ceda una de d[ich]as partes, mayormente quando a v.s. le es mui facil remediar aquella necesidad sin perxuicio alguno de la diversion publica. El suplicante bien entiende que el Publico de Madrid deve ser preferido al de Cádiz, pero tambien vive persuadido de que no es este tan despreciable, que no se deva tener en consideración, para que se procure su diversion, quando esta es componible con la de Madrid. Goze enhorabuena este publico de esta diversion, componganse sus Compañías de los mexores cómicos del Reyno, pero tengase presente el de Cádiz para no privar de los papeles precisos, porque las Compañías de Madrid los tengan sobrantes, que es lo que sucede en el día".

El centralismo de la Villa y Corte frente a Cádiz, una de las primeras ciudades de España entonces, no puede ser mejor explicado, no obstante el reproche de Morales es un buen ejemplo de mesura y diplomacia. No hay irritación sino argumentos razonados, y en este sentido seguirá su informe poniendo ahora el acento en la exposición de sus méritos: "Lo cierto es, que de Cádiz han venido los mexores cómicos que han tenido estos teatros, diganlo

la Figueras, la Ignacia Ibañez, la Mayora, la Tordesillas, la Polonia, la Callejo, la Raboso, la Borja, la Petrola Morales, la Carreras, la Caramba; Merino el Padre, los Ramos, Nicolás Lopez, Enrique Santos, Coronado, Xavier Ruiz, Josef Antonio Lopez, Soriano, Navarro, Morales, Tadeo, Quoque, Camas, Estoracio, Ruano y otros infinitos, que se pudieran nombrar, y [a]parecerán en las Listas antiguas de Madrid". A continuación pasará Morales a proponer soluciones concretas sin perjuicio para las compañías de Madrid para finalmente expresar con rotundidad las consecuencias a que se llegaría de permanecer en la misma situación su compañía junto a la prácticamente inactividad teatral por la que atraviesa Cádiz en aquel momento. Estas son sus palabras: "En este concurso de circunstancias todas ciertas, y de que serán los testigo más fieles, las resultas de los Informes, en caso de que v.s. tenga a bien tomarlos, no puede menos que esperar esta gracia de la venignidad de v.s. teniendo presente, que en el caso de no diferir a ella, le es preciso e indispensable al suplicante, para prevenir la perdida, que le amenaza, sobre la que ha sufrido, y por ella su total ruina, representar a S.M. la que lleva referido, para que le conzeda licencia, a fin de cerrar el teatro de Cádiz por lo que resta del año cómico, haciéndole al mismo tiempo presente la circunstancia de hallarse cerrados los Teatros Franzes, e Italiano, para que no teniendo a bien en esta crítica constitucion concederle la licencia referida para cerrar el español, a lo menos de providencia, que remedie los suplicios del suplicante, y provea a la diversion pública, en este tiempo, tanto más precisa, quanto cerrados el Franzes e Italiano, no hay alguna en aquella Ciudad" [...].

El panorama no podía ser pues más sombrío en la ciudad de Cádiz: dos teatros cerrados y un tercero el español a punto de cerrarse, si no se remediaban con urgencia sus necesidades. En nuestro *Apéndice Documental* hemos reflejado la lista de la Compañía del *Teatro Español* en aquel año de 1779¹²⁹. Ferandiere no figura en ella y es lógico suponer su marcha en Octubre de 1778, como una de las "fugas" hacia Madrid para encontrar mejor suerte.

Volviendo nuestra atención al *Memorial* de Fernando Ferandiere, iluminado ahora por la situación descrita por el empresario Morales del Teatro español

¹²⁹ Ibid., [Apéndice Documental, Documento nº XXXVI].

de Cádiz, entendemos mejor la absoluta disponibilidad de Ferandiere para trabajar gratis como compositor, conformándose con una plaza de violín diario en cualquier de la *Corrales* de Madrid, como muy bien observa Subirá ¹³⁰. Así mismo, de la larga lista de "los mejores cómicos" que procedían de Cádiz y que enumera el empresario Morales, nombres como la Mayora, la Polonia, la Petrola Morales, Soriano y Tadeo, figurarán como intérpretes de algunas de las tonadillas de nuestro músico ¹³¹.

Si bien en el primero de los memoriales de Ferandiere la Junta de la Compañía contestaba con un "No ha lugar" referido anteriormente, en el segundo memorial que Ferandiere envía días después, hay en el mismo lugar del documento primero un "Pruebese p[ar]a tomar probidencia". Así el facultativo y copiante de música Eusebio Moya el 7 de Abril de 1779, comunicaba el siguiente informe: "E visto y examinado a Dⁿ.fernando ferandiere y hallo ser útil para enseñar los quatro, tonadillas y q[uan]to se ofrezca este es mi sentir" ¹³². Las diligencias siguieron su curso y cuatro días después, los comisarios de Comedias dirigían al Corregidor un informe en el cual entre otros asuntos figuraba el siguiente: "remitimos a v.s. el Memorial que Nos a debuelto el autor Ju[a]n Ponze, de Dⁿ fer[nan]do fernandiere (sic.), q^d. se le pasó para provarsele; y mediante no ofrezersele ojezion al autor, y Dictamen q^d. nos ha presentado de su actitud, por el facultativo Dⁿ.Eusebio Moya, si v.s. se conforma, lo podrá debolver a la ss^{ria} para que se le de por nombrado en la Plaza de seg[un]do músico en la Compañía de Ponce, con las mismas obligaz[i]ones y asignazion que la tubo Dⁿ.Blas de la Serna" ¹³³. El corregidor D.José Antonio de Armona, ordenaría las últimas diligencias pidiendo se diera el aviso correspondiente al contador D.Juan Lavi : "Paso a

¹³⁰ J.SUBIRA, *La Tondilla Escénica, sus obras y sus autores*, Labor, Barcelona, 1933, pp.159as.

¹³¹ Vid., *Catalogación de la obra localizada de Fernando Ferandiere*, Música escénica, n^{os} 6-11.
En J.SUBIRA, op.cit., cap.VII, pp.185-199, se dan noticias de estos y otros intérpretes de Tondillas.
Cfr. R.DOMÍNGUEZ, "La Tondilla dieciochesca y sus intérpretes: tonadilleros y graciosos". *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Consorcio Madrid capital europea de la Cultura 1992, pp.201-211.

¹³² A.V.M., Secretaría. *Formación de Compañías Cómicas de Madrid, 1779*. 28-460-14 [Apéndice Documental, Documento n^o XXXI].

¹³³ A.V.M., Corregimiento. 1-83-39. [Apéndice Documental, Documento n^o XXXII].

vm. el memorial adjunto de Fernando Ferandiere, el qual aviendo dado su prueba para la plaza de músico que obtenía Blas de la Serna en la Compañía de Juan Ponce, y merecido la aprobación de los facultativos y de los Señores comis[ari]os según me han informado éstos, se lo prevengo a vm. a fin de que se una al expediente de formación y se dé por vm: el aviso correspondiente al Cont[ad]or del Propio de Comedias para que abone al referido Músico el sueldo de nueve r^s. en cada día de representación [...] Madrid 15 de Abril de 1779/ Joseph Ant^o. de Armona" ¹³⁴. El 20 de Abril, vendría expresado el aviso en éstos términos: "Mediante haverse nombrado a Fernando Ferrandiere (sic.) para servir la plaza de Músico de la Comp[añí]a de Juan Ponce q^e. obtenía Blas de la Serna con el sueldo de 9 r^s. en cada día de representa[cio]n: En su virtud y a fin de que se le abone este lo participo a vm. p[ar]a su inteligencia y cumplimiento. Dios g^o. a vm. m^s. a^s. M[adri]d/ 20 de Abril de 1779/ S^r. dⁿ. Juan Lavi" ¹³⁵.

Así pues, la pretensión de ocupar la plaza de músico en la Compañía de Ponce fue conseguida por nuestro músico. En un listado de esta compañía de *Jubilados y Raciones* de 1779 aparece Ferandiere distinguido con el único "Don" delante de su nombre entre todos los demás, su ración: 9 reales ¹³⁶. Un año después en 1780, en la lista de la Compañía de Juan Ponce, aparece ya escrito su cargo "Músico" con la misma ración de 9 reales diarios y el "Don" lo compartirá ahora con D.Blas de la Serna, el más prolífico y seguramente más importante compositor de tonadillas, quién figurará en la misma lista como compositor, con una asignación de 30 reales ¹³⁷.

Si de los cinco meses que dice Ferandiere en su memorial que lleva residiendo en Madrid no tenemos ninguna prueba documental, a partir de los documentos del año 1779 sí podemos reconstruir la realidad histórica y más cercana que rodea a nuestro músico como ya hiciéramos en ocasiones anteriores.

¹³⁴ A.V.M., Secretaría. *Formación de Compañías Cómicas de Madrid, 1779*. 2a-460-14. [Apéndice Documental, Documento nº XXXIII].

¹³⁵ Ibid., [Apéndice Documental, Documento nº XXXIII].

¹³⁶ A.V.M., Secretaría. *Formación de Compañías para ambos Teatros y sus productos y gastos, 1779*. 1-374-2. [Apéndice Documental, Documento nº XXXIV].

¹³⁷ A.V.M., Secretaría. *Formación de Compañías de representantes de Comedias, 1780*. 2-460-15. [Apéndice Documental, Documento nº XXXVII].

Hagámos pues un poco de historia para poder conocer mejor el marco en el cual vive ahora Ferandiere en Madrid. Por otra parte, ¿qué quiere decir ser "músico" de una compañía?, ¿cuáles son las funciones del tal cargo?.

Hasta aquí, los memoriales del músico nos enseñan claramente una historia personal y concreta, ceñida a un personaje. Junto a estos datos hay otros datos y circunstancias que, reunidos todos ellos conformarán la realidad musical que vive una ciudad como Madrid en la 2ª mitad del S. XVIII. Fernando Ferandiere, es sin duda, uno de sus personajes y, explicar su vida, es explicarnos también las circunstancias, los sucesos, la sociedad, los valores y la modas que conoció.

Si como ya vimos anteriormente, una ciudad como Cádiz, cosmopolita y con una rica burguesía comerciante había dado lugar a la existencia de tres teatros: Español, Italiano y Francés, Madrid y su ser constitutivo ofrecerán una realidad claramente diferenciada del de la ciudad andaluza. Como muy bien señala Sopena, "Madrid es Corte, aristocracia y pueblo bajo. No hay verdadera burguesía, el crecimiento demográfico se verifica fundamentalmente en el litoral y la misma obsesión por la protección de la agricultura dificulta un verdadero comercio en Madrid como el que existe en los puertos del litoral"¹³⁸. Y en el Madrid dieciochesco con la nueva corte borbónica tendrá lugar a lo largo de su 1ª mitad, el establecimiento de la ópera italiana. Desde la llegada de la primera compañía italiana conocida con el nombre de "los Trufaldines", hasta la brillante y poderosa presencia de un personaje como el famoso *castrato* Farinelli, Madrid será, junto a los *Reales Sitios* de su provincia, testigo y escenario del quehacer de los artistas italianos. El teatro de los Caños del Peral, construido como consecuencia del asentamiento y protección otorgado por la Corte a aquella primera compañía de italianos, será el Coliseo de la Corte en la ciudad de Madrid¹³⁹.

¹³⁸ F.SOPENA, "La expansión del Melodrama. El Casticismo de la tonadilla", en *La época de la Ilustración*, vol.I *El Estado y la Cultura* (1759-1808), t.XXXI de la *Historia de España* (Ramón Menéndez Pidal), Espasa Calpe, Madrid, 1988, p.607.

¹³⁹ Cfr. E.COTARELO y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1917.
- J.SUBIRA, *Historia de la Música teatral en España*, Labor, Barcelona, 1945, cap.V, pp.99-118.
- A.MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*. 4. Siglo XVIII, Alianza Editorial, Madrid, 1985, parte tercera: La música teatral, pp.341-412.

Y junto a esta realidad, existirá otra más popular y modesta, más auténtica y necesaria para el pueblo de Madrid. Así se refiera a ella el ilustre destinatario de los memoriales de nuestro músico, el Corregidor D. José Antonio de Armona, en una carta dirigida a los Sres. Directores del Memorial Literario de Madrid en Marzo de 1788: "Hasta los años de 43 y 45 de este siglo, no hubo Theatros en Madrid. Ciento y sesenta años se estuvo representando en Corrales (llamándose así vulgarmente) á el corto ámbito de algunas casas unidas para este efecto, las cuales se buscaron en las calles del Príncipe, y la Cruz. Se hicieron pues, los dos Theatros que hoy tenemos, en los años de 43 y 45: se expidieron Reales Cédulas para autorizar su ejecución, y buscar caudales para su fábrica. En el tiempo de la Presidencia del S^r. Conde de Aranda, y de mis antecesores, bajo de sus ordenes, y protección, se mejoró infinitamente su Policía, sus decoraciones, y sus adornos: á un Musico, ó poco más que un Musico que acompañaba los quattros con una guitarra, se substituyeron las Orquestas (sic): se buscaron fondos para mantenerlas, ó mejorarlas: en fin, a la representación sencilla, se añadieron los encantos de la Música" ¹⁴⁰. He aquí descrita -con la autoridad de uno de los principales testigos y protagonistas- con sencillez y profundidad a la vez, la presencia de esa segunda realidad, que es además un sutil reflejo y resumen de la historia de la tonadilla escénica y del marco donde se desenvolvió en Madrid: el Teatro del Príncipe y el Teatro de la Cruz.

Y de esta segunda realidad, participará a su llegada a Madrid Fernando Ferandiere en los años de madurez y apogeo de la Tonadilla, como muy bien ha señalado el gran estudioso del tema, José Subirá ¹⁴¹. Será el mismo Subirá quien agrupará a Ferandiere entre otros compositores notables durante la madurez de la tonadilla escénica ¹⁴².

Intentemos ahora contestar en la medida de nuestras posibilidades a aquellas preguntas que hicimos al presentar los documentos que dan noticia de Ferandiere. Este ha sido contratado como músico de la Compañía de Juan Ponce

¹⁴⁰ J.A. de ARMONA, *Memorias Cronológicas del Teatro de España*, ordenadas por D.F.A. Barbieri, B.N. Ms.18475/1.

¹⁴¹ J.SUBIRA, *Ha de la Música teatral en España*, Op.cit., p.148.

¹⁴² J.SUBIRA, *La Tonadilla escénica*, Op.cit., pp.159ss.

con las mismas obligaciones que tuvo su antecesor. ¿Cuáles son estas obligaciones?. Retrocediendo unos años podemos colegir las mismas de una solicitud de Blas de Laserna, suministrada por Julio Gómez en su trabajo sobre el importante compositor de Tonadillas: "Señor. Dn Blas Laserna Músico de Profesión, en esta Corte puesto a los pies de v.s. con el debido respeto dice, que con motivo de haber fallecido Antonio Guerrero Músico de la Compañía de Eusebio Rivera, los señores comisarios se dignaron de elegir y nombrar al suppte, para que sirbiese dicha plaza, que es de enseñar los quatro y de asistir al vestuario a dar la entonación y las entradas lo que a desempeñado el suppte. con el mayor celo desde el día 20 del pasado con el corto sueldo de nueve reales el dia que se trabaja solamente, siendo así que el difunto tenía veinte y un reales, por lo que a v.s. sppca. se digne confirmar dicha plaza echa por los señores comisarios, fabor que espera de la piedad de v.s. Madrid y febrero 23 de 66 (sic.). -Blas Laserna.- Nota de Barbieri.- Está equivocado Laserna el año pues fue 1776" ¹⁴³.

Al hilo de estos datos y otros documentos Julio Gómez expone: "El corregidor Armona ordenó que informase el comisario D. Pedro Noriega, y éste transmitió la orden al autor de la compañía (que lo era en interregno Eusebio Rivera desde que Juan Ponce dejó la autoría hasta que volvió a tomarla), que dio su informe, muy interesante, el día 20 del mismo mes. En él, haciendo historia, dice lo que ya sabemos y da la razón por la cual no disfruta Laserna el partido de músico principal que tenía asignado el difunto Guerrero. Según él esta plaza es superflua por haber en las compañías un maestro de música con el nombre de copiante con la ración de 20 reales, el cual está obligado a enseñar las tonadillas, zarzuelas y comedias grandes de música, bajar asimismo a gobernar las mujeres desde la orquesta y tocar en ella el clave. Enumera después las obligaciones del músico, que eran: asistir a los ensayos diarios, desde primera hora a la de diez, para enseñar los quatro y demás músicas de comedias; detenerse algun día más tiempo en el ensayo para poner en escena algún bailete; repasar a las partes de cantado cualquiera cosa que se les ofrezca para el día, estando legítimamente ocupado el maestro o copiante;

¹⁴³ J.GÓMEZ, "Don Blas de Laserna: un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero", *Biblioteca de Corellanos ilustres*, t.V, Corella, 1952, pp.170-171.

suplir cuando éste esté indispuerto y ayudar a enseñar las zarzuelas en el ensayo; asistir diariamente al vestuario para cantar y guiar a las mujeres los "cuatro", y dar las entonaciones cuando están al bastidor siendo la salida cantando a solo" ¹⁴⁴.

Regresamos ahora al escueto informe del que ya dimos cuenta, que hacía Eusebio Moya sobre Ferandiere al presentarse al Corregidor en 1779: "E visto y examinado a D^ñ. fernando ferandiere y hallo ser útil para enseñar los quatro tonadillas y q[uan]to se ofrezca este es mi sentir" ¹⁴⁵. Y en éste "cuanto se ofrezca", podemos suponer las funciones anteriormente expresadas.

En este mismo año de 1779, "D^ñ. Antonio Belben Músico de Profesión P.A.L. Obed^a. de v.s. con el mayor rendim[ien]to dice: que noticioso de q^e. D^ñ. Blas de Laserna copiante del Corral de la Comp[añi]a del S^{or}. Juan Ponze ha renunciado esta Plaza: por tanto: A.V.S. Suppca. que siendo benemerito el suppte. se sirva proveerla en el, cuyo fabor espera de la benignidad de v.s. [...]. Madrid 14 de Marzo de 1779" ¹⁴⁶.

A la vista de todos estos datos podemos concluir que el cargo de músico o "poco más que un Músico" -en expresión del Corregidor Armona-, tuvo durante años una serie de funciones que sin estar precisadas cubrían todas las necesidades musicales para la puesta en escena de las piezas a representar. Sería precisamente en el año de 1779 cuando llegaría a consolidarse el cargo de compositor frente al de "músico", en las personas de Blas de Laserna como compositor de la Compañía de Juan Ponce y Pablo Esteve como compositor de la Compañía de Manuel Martínez, cargo que consiguió un año antes, debiéndose al mismo la consecución de esta separación de cargos ¹⁴⁷. Las condiciones del nuevo cargo creado, seguían siendo muy duras, pues debían de componer para el año cómico, 62 tonadillas, "además de la música que fuese necesaria para todas las representaciones; debían también hacer todo el servicio de dirección y

¹⁴⁴ Ibid., p.130.

¹⁴⁵ A.V.M., Secretaría. *Formación de Compañías Cómicas de Madrid, 1779*. 2^a-460-14. [Apéndice Documental, Documento nº XXXI].

¹⁴⁶ A.V.M., Secretaría. *Formación de Compañías Cómicas de Madrid, 1779*. 2^a-460-14.

¹⁴⁷ A.MARTÍN MORENO, Op.cit., p.407.

ensayos, además de tocar el clave en la orquesta. Por este inmenso trabajo se les remuneraba con el partido de galán, que era de 30 reales diarios, con el goce de sobras y jubilación; pero sin la ración que percibían los cómicos el día que trabajaban" ¹⁴⁸.

Las casi 2.000 tonadillas conservadas actualmente en la Biblioteca Municipal de Madrid, son el mejor testimonio del arduo trabajo de estos compositores. Dicha música, representa la respuesta española más espontánea y popular a las modas extranjeras, a la música italiana sobre todo; y es por otro lado, el mejor entretenimiento para ese pueblo que acaba asistiendo a los teatros, a oír y ver a las tonadilleras del momento, antes que la comedia representada ¹⁴⁹. El legado que conocemos de Fernando Ferandiere en este género es pequeño, pero suficiente para poder cualificar su trabajo como compositor del mismo (aunque no llegase a ostentar dicho cargo sino el de "músico", como hemos podido constatar): siete tonadillas y la música para dos comedias ¹⁵⁰.

Por otra parte de lo que no tenemos constancia documentada es de que Ferandiere hubiese logrado una plaza de violín diario de cualquiera de los Corrales de Madrid. Como también pretendía en su memorial de 1779, dicha pretensión no resultaría compatible con su ya lograda plaza de músico, como a continuación mostraremos. Así mismo, gracias a una reciente publicación de Joám Trillo, sabemos que dos años después, esto es, en 1781 Ferandiere figura entre los aspirantes a la plaza de Maestro de Capilla de Plasencia¹⁵¹.

En 1784 volvemos a tener noticias documentadas sobre nuestro músico y en ellas aparece como *Músico* de la Compañía de Eusebio Rivera, pretendiendo la plaza vacante de violín supernumerario que había dejado al fallecer Nicolas

¹⁴⁸ J.GÓMEZ, Op.cit., p.131.

¹⁴⁹ R.ANDIOL, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Fundación Juan March, Madrid, 1976, pp.32-33.

¹⁵⁰ Vid., *Catalogación de la obra musical localizada de Fernando Ferandiere, Música escénica*, n^{os} 6-14.

¹⁵¹ "En 1781 [Melchor López Giménez] oposita con Raimundo Forné, de Zaragoza residente en Madrid, Cándido José Ruano, seise de Toledo, Fernando Ferandiere, Vicente Hernández y Juan Bueno, a maestro de Plasencia. Las composiciones de los candidatos fueron juzgadas por el catedrático de Salamanca, que propuso en 1^o lugar a Raimundo Forné, y en 2^o a Melchor López." [...] (Cfr. *Melchor López Giménez (1759-1822), Oratorio al Santísimo Sacramento*, Edición preparada por Joám Trillo, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, A Coruña, 1995, p.10).

Pastor. Según Subirá, Ferandiere en un memorial escrito en Abril de aquel año, declaraba ser "músico de los cuatro" de aquella compañía desde hacía seis años¹⁵². Para ocupar la referida plaza de violín supernumerario, se presentaron varios memoriales y así se expresaba un informe del contador Lavi dirigido al Corregidor, sobre la naturaleza de la misma. "La plaza vacante como las otras tres de supernumerarios de número, ó asistencia fixa se establecieron por el ex^{mo}. S^{or}. Conde de Aranda por los años de 1771, a 72, al tiempo que se regló las Orquestas, y ninguna de ellas se dio por oposición" [...] "cada una de las Orquestas debe constar precisamente de 6 violines: 4 diarios, y 2 supernumerarios", tras relatar las últimas incidencias y movimientos de algunos músicos en la Compañía concluirá: "Por esta causa el que haia de entrar en la plaza de Pastor habrá de ser con la graduación de supernumerario de núm[er]o, o asistencia fixa, con declaración que siempre q^e. falte de la orquesta algún Músico asista en su lugar, gozando el punto en la forma que está prevenido. Para que v.s. proceda al Nombramiento con el acierto y conocimiento que desea, he tomado informes reservados de Profesor inteligente, y que está bien hecho cargo de las circunstancias que se requieren en las orquestas, y después de un prolixo examen de la conducta y haviidad de cada uno de los pretendientes, y de los nombres que no han presentado Memorial, ha hecho la gradación siguiente./ A dⁿ Pasqual Juan le pone en primer lugar por su notoria haviidad: en segundo a dⁿ Fernando Ferrandier (sic.), por su buena conducta; pero éste es el Músico de la Compañía de Rivera y tiene 9 r^s. de ración, y podrá suceder que no pueda asistir a un tiempo a cantar los quatros, y tocar en la orquesta [...] Madrid 8 de Maio de 1784 [...] Juan Bapta de Lavi" ¹⁵³.

Tanto al exponer anteriormente las funciones que comportaba la plaza de músico de una compañía, como ahora también ante esta nueva pretensión de Ferandiere en obtener una plaza de violín supernumerario, el término "cuatro" aparece siempre como un elemento inseparable de estas funciones. A continuación intentaremos desvelar el contenido que guarda tal expresión, que

¹⁵² J.SUBIRA, *La Tonadilla escénica*, Op.cit., p.160.

¹⁵³ A.V.M., *Secretaría. Solicitudes a plazas de músicos, 1777 a 1835*. 3-474-7 [Apéndice Documental, Documento nº XXXIX]. "Ferrandier, no puede con dos obligaciones", figura en el margen izquierdo del documento.

tan ligada estuvo a las circunstancias de nuestro músico en esta etapa de su vida.

Así comenzaba el artículo *Origen y Progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte*, publicado en Septiembre de 1787, de autor anónimo: "Las Tonadillas desde principios de este siglo se reducían á un quatro que antes de empezar la Comedia cantaban todas las mugeres desde la Graciosa á bajo, para cuyo fin se presentaban vestidas de corte, y a esto llamaban tono, lo que era como preludio de la función; después se cantaba otro al fin del 2º intermedio, compuesto de coplas sueltas de quatro versos sin sistema o conexión, pero alegres, ó con agudeza y gracia. Su método era quedarse al fin todas las mugeres que cantaban, y empezando una copla la Graciosa seguían las demás alternativamente, hasta la última que se cantaba por todas formando coro, ó bien como se hizo después que se cantaban á duo, y luego á quatro; y este género de tonadas se llamaba baile de bajo porque acompañaban á las voces una guitarra y un violón" ¹⁵⁴.

El "cuatro" es pues un elemento, sin el cual no podríamos componer la historia de nuestra música escénica. Así por ejemplo, sirva para avalar tal consideración, la oposición que se hizo en 1790 para ocupar la plaza de Compositor de Música de la Compañía de Martínez por jubilación de D. Pablo Esteve, donde figura el "cuatro" junto a Recitados y Arias, como ejercicios de la misma ¹⁵⁵.

En la autorizada opinión de Subirá, el "cuatro", "parece requerir aquel número de partes efectivas de canto, si quería mantener la realidad musical que le dio nombre. Sin embargo, abundan, especialmente en Esteve, Laserna y Moral, aquellos escritos tan sólo para tres voces", concluye más adelante Subirá: "Manteniendo el rótulo *a cuatro* cuando el número de voces reales era menor de esa cifra, no se cometía en puridad un contrasentido absoluto, puesto

¹⁵⁴ *Memorial Literario, Instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, t.XII, en la Imprenta Real, 1787. B.N. D/5486.

¹⁵⁵ "Madrid 8 de Noviembre de 1790./ El Escrivano de la Comisión de Theatros dⁿ Pedro Arias, acompañada del compositor de Música dⁿ Blas de Laserna, entregará los dos recitados, Arias, y quattros de los dos opositores dⁿ Pablo del Moral, y dⁿ Mariano Bustos, a las mismas partes de cantado de la compañía de Martínez que están ensayando las Tonadillas de la oposición, para el mismo efecto, y en la misma forma que se executó la entrega de ellas anteriormente" [...].(A.V.M. Corregimiento. I-163-11.).

que si tal cosa parecía estar en desacuerdo con la realidad musical, expresaba una realidad escénica cuando eran cuatro los personajes a cuyo cargo correspondía la interpretación vocal del respectivo número. En tales casos aquella denominación equívoca no significaba *a cuatro partes de canto*, sino más bien "a cuatro partes de cantado", aunque alguna o algunas de estas partes duplicasen la voz confiada a su compañeras" ¹⁵⁶.

Sin nada que añadir por nuestra parte a todo lo expuesto, quede pues constancia de esta importante realidad escénica que ocupó un lugar en el trabajo de Ferandiere como músico en los teatro de Madrid.

Desde su llegada a Madrid en Octubre de 1778 hasta el año 1798 en que compone la música para la comedia *El rico Avariento*, podemos suponer a Ferandiere en sus funciones de músico de una compañía teatral. Estas son las tonadillas que compuso en este período de su vida Fernando Ferandiere y los respectivo intérpretes de las mismas: en 1778, *La Consulta* ¹⁵⁷, interpretada por María Mayor Ordoñez, mujer del autor Juan Ponce, conocida por *La Mayora*, *El Cortesano y la Paya* ¹⁵⁸ cantada por Polonia Rochel y Tadeo Palomino y *Los españoles viajantes. 2ª parte* ¹⁵⁹, que cantaron Polonia Rochel, [Ricardo] Soriano y Tadeo Palomino; en 1781, *La viuda engañada* ¹⁶⁰, interpretada por Petrola Morales, María Pulpillo y Tadeo Palomino, constando sin fecha, el resto de sus tonadillas -tres más- y la música para la comedia *Triunfar una Mujer* ¹⁶¹. Este es pues, el legado musical que Ferandiere deja como compositor de tonadillas y música para comedias, desde su cargo de músico de compañía teatral.

Con posterioridad al año 1784, no hemos encontrado más documentos que den

¹⁵⁶

J.SUBIRA, *Hª de la Música Teatral en España*, Op.cit., pp.135-136.

Vid. también del mismo autor: "El "cuatro" escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración". *Miscelánea en Homenaje a Mons. Higinio Anglés*, Barcelona, 1958-1961, pp.895-921

¹⁵⁷

B.M. Mus/75-14.

¹⁵⁸

B.M. Mus/101-18.

¹⁵⁹

B.M. Mus/122-7.

¹⁶⁰

B.M. Mus/122-5.

¹⁶¹

B.M. Mus/34-14. La comedia "El rico Avariento", figura en el mismo fondo: B.M. Mus/27-

una referencia directa de Ferandiere en estos años de residencia en Madrid. Serán sin embargo, dos ciudades que pertenecen al pasado del músico las que nos ofrezcan referencias directas sobre el mismo: Oviedo y Zamora.

Sobre la primera, hemos de remitirnos a todo lo dicho en el capítulo que dedicamos a la estancia de Ferandiere en la Catedral de Mondoñedo y su paso por la Catedral de Oviedo. Fue allí donde dimos noticia de la pretensión del músico a ocupar una plaza de Contrabajo en la Catedral de esta ciudad, en Noviembre de 1785: "el músico fern[an]do ferandier (sic) pretende se le admita ofreciendo tocar el contrabajo, en cuio instrumento dice estar bastante abilitado se acordo oirle" ¹⁶², el 2 de Diciembre reunido el Cabildo, "Leieronse los informes que dan el Maestro de Capilla, y organista sobre el examen que hicieron de ferrandier (sic), pretendiente de que se le nomvre para contrabajo, y oídas sus razones se acordó no aber lugar a quese le reciba" ¹⁶³.

Meses después, en Enero de 1786, escribía Ferandiere el siguiente memorial al Cabildo de la Catedral de Zamora: "Señor: Dⁿ fernando ferandiere, Profesor de Música, puesto a los pies de v.s. y con el debido respeto dice: q^º por aberse criado en este Colegio conserba tal amor a esta S[an]ta Ygl[esi]a que desearía ocuparse en su servicio, abandonando por este motivo la plaza que actualmente tiene en Madrid, y otra cualquiera q^º. se le proporcionase: haciendo pres[en]te a v.s.y. q^º. es tan diestro en la Musica, en la Composicion ynstrumental i Vocal, y en el tocar el Violin, como lo acreditan las obras impresas q^º. corren con general aplauso anunciadas en las gacetas, y finalm[en]te haría demostrable todo lo dicho siempre q^º. se le quiera ber, i oir, por tanto, Sup[li]ca a v.s.y. se digne admitirlo por violin (q^º. es la maior necesidad de la Capilla) y como su fin es solo servir a esta su S[an]ta Ygl[esi]a, así no aspira a más salario q^º. aquel q^º. v.s.y. tenga por comb[enien]te por cuio fabor vivirá con inmortal agradec[imien]to./ Zamora y enero/ 9 de 1786/ B.L.P. de V.S.Y./ su humi^º criado Fernando Ferandiere

¹⁶² Vid. nota 34.

¹⁶³ Vid. nota 35.

[rubricado]" ¹⁶⁴.

El Cabildo tardó 16 días en resolver su decisión que ésta fué: "Los S^{res}. Dean, y Villafañé encargados por el acuerdo anter[iormen]te para que tratasen sobre la admisión de dⁿ. Fernando ferandiere Músico de Profesion, para servir en esta Santa Yglesia, pensando antes de la utilidad que pudiera traer su entrada, y ramo de donde podría salir su dotacion, hicieron pres[en]te al Cav[il]do que segun los Informes que tenían, y havían tomado, hera d[ic]ho dⁿ. Fern[an]do bastante diestro en la Música, y le acompañava saver bastante de composicion, que mirando á esto desde luego juzgaban útil para el Servicio de la Iglesia al citado dⁿ. Fern[an]do y tratando después [a] cerca de su dotación, y donde devía salir. se acordó no admitirle atendiendo á que la Fabrica carecía de medios para darle la dotacion de trescientos ducados con que por ahora se contentava" ¹⁶⁵.

No sabemos cuales serían los motivos que indujeron a Ferandiere a dejar una ciudad como Madrid en aquellos años de verdadero movimiento musical, para volver a los lugares que dejó en su etapa de formación y en sus primeros años de ejercer como músico. Los ámbitos no pueden ser más dispares. ¿Buscaba una salida a una situación difícil en Madrid?. No lo sabemos.

Un año después en 1787 Ferandiere a quien suponemos en Madrid, compone dos obras religiosas. Ambas obras estan dedicadas. La primera una *Lamentación segunda del Jueves Santo* ¹⁶⁶, que dedica a Don Antonio Zerrillo, segun consta en la primera página, como también donde la escribió: "en Madrid". La Segunda obra es una *Misa a cuatro y ocho voces* ¹⁶⁷, dedicada a "D.Tomás Colón, Arcediano de Medina, en la Santa Yglesia Catedral de Salamanca", en la portada consta también donde ha sido escrita: "dispuesta por Dⁿ.Fernando Ferandiere, en Madrid". De esta obra que no llegó a concluirse en todas sus partes (falta el *Agnus Dei*), consta el borrador de la partitura del *Credo* y *Sanctus*, y en la primera página musical se dice: "Borrador del Credo y Sanctus de la Misa

¹⁶⁴ A.H.D.Z., *Memoriales*. Leg.129/1786. [Apéndice Documental, Documento nº XLIV].

¹⁶⁵ A.C.ZA., *Libro de Actas Capitulares, 1783-88*. [Apéndice Documental, Documento nº XLVII].

¹⁶⁶ A.C.ZA. 11/16.

¹⁶⁷ A.C.SA. 23.35.

á 4 y a 8. Ferandiere en Aranjuez A^o 1787/ J.M. y J. p^a. el S^{or}. D^o.Tomás Colón Arc^o. de Medina en Sal^{ca}."

Hasta aquí y en un espacio de tres años, Ferandiere primeramente busca salir de Madrid, dirigiendo sus pretensiones de músico a dos Catedrales conocidas, frustrándose ambos intentos. Un año después escribirá dos obras religiosas dedicadas, ¿buscando o devolviendo un favor?, no lo sabemos. En el memorial que escribe a Zamora su actitud es determinante, desea servir a la Iglesia y para ello está dispuesto a abandonar la plaza que tiene en Madrid y "otra cualquiera que se le proporcionase" y, una vez que ha manifestado sus méritos como músico, acreditados por "las obras impresas que corren con general aplauso anunciadas en las gacetas", pide ser admitido como violín, dejando bien claro que no hay en sus intenciones un interés económico. La respuesta del Cabildo, parece esconder otras razones que las expuestas al pretendiente, -quien manifiesta en su petición una total conformidad con los honorarios que el Cabildo tenga a bien concederle por su trabajo- cuando acuerda no admitirle por carecer de medios "para darle la dotación de trescientos ducados con que por ahora se contentava".

Con respecto a la composición de sus obras religiosas, resulta interesante constatar en el caso de la *Misa*, el cambio de residencia de Madrid a Aranjuez, durante la composición de la misma. Ello nos lleva a pensar en un movimiento habitual de músicos y compañías, que en fechas señaladas son reclamados por la Corte para su recreo y diversión en los Reales Sitios. Aunque no coincidan los años, por su proximidad con el hecho referido podemos constatar lo que decimos con el siguiente documento. Se trata de una carta del Conde de Floridablanca al Corregidor: "Año de 1785/ Comedias/ Ordenes para que marchen a Aranjuez los compositores, Musicos, y Cómicos, á hacer la funcion para los Principes, y que durante su permanencia en aquel sitio, no falte diversion para el Publico de esta Corte./ El Principe quiere tener en este Sitio para su diversion la de la Princesa Nra S^{ta}. y las SeñoraS Infantas, una funcion de Musica hecha por representantes cantores de los Teatros de Madrid, como en los dos años antecedentes. Ya sabe vs. de que especie fueron estas; y así solo tengo que prevenirle que prepare otra semejante, y haga que los compositores, cantores, é instrumentistas estén prontos y ensayados para venir el día que

yo le avise, que aun no está señalado. Y á fin de que no falte diversión á ese pueblo dispondrá vs. por si lo que mejor le parezca, para que del resto de las dos Compañías se forme una que represente en qualquiera de los dos Teatros. Dios gde a vs. m^s. a^s. Aranjuez 14 de Junio de 1785. el Conde de Floridablanca [rubricado] S^r. Dⁿ. Joseph Antonio de Armona" ¹⁶⁸.

Así pues, de las dos compañías que actuaban respectivamente en los Teatros de la Cruz y del Príncipe, salía una nueva compañía seleccionada para acudir a la petición del Príncipe de Asturias, y del resto de las dos compañías se formaba una para no dejar al pueblo de Madrid sin diversión, que actuaría en cualquiera de los dos teatros madrileños. Si como presumimos, esto pudo ocurrir también en el año 1787, Ferandiere que había comenzado a escribir aquella Misa en Madrid, seguiría trabajando en la misma en Aranjuez, donde habría tenido que acudir para diversión de la Corte en calidad de músico de una de las compañías que actuaban en Madrid. No tenemos constancia de ello, pero sí debemos dejarlo apuntado como posibilidad.

Si del seguimiento documentado que hacíamos de la biografía de nuestro músico teníamos que recurrir a falta de documentos, a sus obras musicales con los datos o fechas que aparecen en éstas, el año de 1798 –como ya señalamos más arriba– se presenta como fecha límite donde podemos suponer con todo derecho a Ferandiere vinculado todavía al mundo del teatro ¹⁶⁹.

Un año después, en 1799, tendremos noticias de Ferandiere a través del *Diario de Madrid*. El motivo será el anuncio de una obra instrumental aparecido el 31 de Agosto y posteriormente el 6 de Septiembre de aquel año. Dice así el texto: "Obra nueva instrumental, titulada el ensayo de la Naturaleza, explicada en tres quartetos de guitarra, violín, flauta y fagot, el primer quarteto imita desde que amanece hasta el mediodía; el segundo imita desde mediodía hasta el anochecer, y el tercero y último imita todo el peso fúnebre de la noche; su autor D. Fernando Ferrandiere (sic), en cuya casa se vende dicha obra" ¹⁷⁰.

¹⁶⁸ A.V.M., Corregimiento. 1-160-33.

¹⁶⁹ Fecha que figura en la música para la comedia "El rico Avariento". B.M. Mus/27-14.

¹⁷⁰ *Diario de Madrid*, 31-VIII-1799, 6-IX-1799. B.N. Rev. Micro 9.

Han pasado veinte años desde que llegara Ferandiere a Madrid. En estos veinte años el que empezara siendo músico de la Compañía de Juan Ponce, además de trabajar como tal, ha debido realizar otros trabajos. Seguramente ha conocido otros círculos musicales fuera de los estrictamente teatrales. Hemos podido conocer también en nuestro músico unos años en los que parece querer romper con su estancia en Madrid para regresar a los Templos. No sabemos cuales fueron los motivos que le impulsaron a tomar tales decisiones, pero ahí están los documentos.

Este anuncio publicado en el *Diario de Madrid*, nos hace presentir una nueva etapa en el músico. El hecho de anunciar una obra y la propia naturaleza instrumental de la misma, constituyen una novedad hasta ahora no contemplada en la vida del músico. Así mismo, el título junto a la exposición descriptiva y razón del sentido de esta música, se ajustan perfectamente al talante renovador y a las luces que iluminan el siglo. Por último, la residencia de Ferandiere en Madrid parece asentada y su casa debe ser conocida por aquellos círculos que pueden estar interesados en su música.

Será también en este año de 1799, cuando aparecerá el más rico y sólido documento de nuestro músico: *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*¹⁷¹. Dicha obra, será el mejor retrato del músico entonces y ahora, y al mismo dedicaremos nuestra atención en todos aquellos aspectos que puedan servirnos para llegar a conocer mejor su personalidad y entorno.

Así pues, como ya hicimos anteriormente al contemplar la estancia de Ferandiere en Málaga con su *Prontuario* de Violín y de cantar imprimido en aquella ciudad, consideraremos a continuación todos aquellos datos que puedan servirnos para acercarnos al personaje que nos proponemos conocer, ahora, a través de su *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*.

1.5 *El Arte de tocar la Guitarra Española por Música* en sus aspectos históricos (1799).

¹⁷¹ F.FERANDIERE, Op.cit., B.N. M/2452.

El *Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música en esta Corte* ¹⁷², fue publicado en Madrid en la Imprenta de Pantaleón Aznar, sita en la calle de las Huertas, frente al cementerio de S. Sebastián, en el año 1799. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan tres ejemplares de dicha obra. El primero ya citado, es el correspondiente al año 1799 y los otros dos son dos ediciones posteriores del año 1816 y publicados esta vez por la Viuda de Pantaleón Aznar ¹⁷³. El texto en esta 2ª edición ha sido nuevamente compuesto, sin variar su contenido musical, utilizándose las mismas láminas para los ejemplos musicales de la edición primera. En esta segunda edición de 1816, el *Catálogo de la Música compuesta para guitarra por D. Fernando Ferandiere* y la *Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* que figuran en la edición de 1799 han sido suprimidos, ocupando su lugar un anuncio de una lista de libros no musicales ¹⁷⁴.

Brian Jeffery, ha publicado una edición facsímil del *Arte* ¹⁷⁵. En la Introducción a la misma, dice haber utilizado uno de los dos ejemplares de la Colección de Robert Spencer de Londres; dichos ejemplares son de la edición de 1799 ¹⁷⁶. Así mismo señala la existencia de otros seis ejemplares de esta primera edición ¹⁷⁷ y de tres ejemplares de la 2ª edición de 1816 ¹⁷⁸.

¹⁷² F.FERANDIERE, *Arte*, Op. cit., *Portada*.

¹⁷³ B.N. M/4562 y M/2144.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp.31-32.

¹⁷⁵ B.JEFFERY, *Fernando Ferandiere. Arte de tocar la guitarra española por música (Madrid, 1799)*, Tecla Ed., Nueva York, 1977. (Ed. facsímil).

¹⁷⁶ *Ibid.*, Introduction, pp.6-7. Según observa Jeffery, los dos ejemplares del Sr.Spencer no son idénticos, aunque en ambos constan iguales lugar, fecha y nombre del impresor; en una, el texto, más no la música, está compuesto de nuevo. Un examen atento, muestra cual de ellos es probablemente el que se editó primero, pues los errores aparecen corregidos en el otro. Tras enumerar las diferencias, al aparecer en el primero los ejemplos musicales con más claridad, opta por escoger este ejemplar para su edición facsímil.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.6. Dichos ejemplares figuran en el volumen *Ecrits imprimés concernant la musique*, RISM, edición de F.Lesure, 1971, p.313. También señala Jeffery la existencia de otro ejemplar de esta 1ª edición en la Biblioteca del Orfeo Catalá, en Barcelona.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.7. Conservados en la Biblioteca Nacional de París, en el British Museum de Londres y en la Biblioteca del Orfeo Catalá de Barcelona. Con respecto al ejemplar conservado en Londres, Jeffery señala que fué destruido por un bombardeo en la II Guerra Mundial.

Además de estos ejemplares, la *National Union Catalog*, indica tres ejemplares más en varias bibliotecas de los Estados Unidos. Junto a todos estos datos que nos suministra Brian Jeffery en su *Introducción*, constan una serie de observaciones sobre los ejemplos musicales del *Arte*, que a su vez figuran en una transcripción actualizada al final de la edición ¹⁷⁹.

Hecho pues, el inventario de ejemplares del *Arte* en la actualidad, vayamos a la tarea que nos hemos propuesto: entresacar solo aquellos aspectos que enriquezcan la vida y personalidad de nuestro músico.

En las páginas que dedica *Al Lector*, tras explicar las intenciones y expectativas que tiene sobre su publicación, dice Ferandiere: "A el fin de este libro está el Catálogo de la música escrita en Cádiz y en Madrid en el espacio de diez años; y si este librito logra la aceptación que han tenido las composiciones, desde luego daré por bien empleado el tiempo de mis tareas" ¹⁸⁰. No resulta fácil precisar estos diez años, podemos suponer que los mismos han transcurrido entre los últimos años vividos por el autor en Cádiz y los posteriores a su llegada a Madrid en Octubre de 1778. Lo que sí parece claro es que desde entonces, las 233 obras que suman dicho catálogo han sido realizadas en este tiempo, revelándonos la novedad, hasta ahora encubierta del trabajo de una música instrumental y en gran medida de cámara, con la guitarra siempre presente. Así por ejemplo, la obra que anteriormente citamos anunciada en el *Diario de Madrid*, aparecerá en este Catálogo en el apartado de *Música nueva* ¹⁸¹. Dichas obras, son conocidas y han sido bien aceptadas como nos asegura su autor. De todas ellas, *Los quatro tiempos de el año en quartetos*, *La Historia de el hijo Pródigo, dividida en seis quartetos*, los *6 Adagios en quartetos para las Iglesias* y sobre todo los *6 Conciertos de Guitarra á grande orquesta* (sic.) ¹⁸², reflejan por sus títulos y formas musicales como el

¹⁷⁹ Con respecto a las noticias históricas que Jeffery da en su *Introducción*, señalar que no hemos encontrado en nuestra búsqueda, documentos que acrediten al colegio de Zamora, donde estudió Ferandiere, como un "Jesuit establishment", como afirma dicho autor. Cfr. Op.cit, *Introduction*, p.5).

¹⁸⁰ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., *Al Lector* [p.3].

¹⁸¹ Ibid., "Obra instrumental, titulada: *El Ensayo de la naturaleza*, explicada en tres quartetos de Guitarra, Violín, Flauta y Fagót.", p.32.

¹⁸² Ibid., pp.31-32.

cuarteto y el concierto, la actitud creadora de quién mira hacia adelante y busca nuevas formas de expresión ¹⁸³.

Al concluir la primera parte del *Arte*, Ferandiere confiesa: [...] "siendo así que yo jamás hice aprecio de tocar el Violín, ni menos la Guitarra; pero sí de mi pluma, que á veces están diciendo mis obras que aprendí la composición por principios" ¹⁸⁴. Para Ferandiere, su trabajo como compositor es el más apreciado, su condición de instrumentista vendrá después no haciendo aprecio de tocar el violín, y menos la guitarra. Quizá de esta declaración tan sincera podemos suponer los distintos "status" musicales que conviven en el músico. Por una parte está el compositor, orgulloso de su obra. De otra está el instrumentista en una doble vertiente: como violinista tiene más oficio y de hecho sus primeros honorarios los ha ganado durante años tocando el violín, bien en el templo o bien en el teatro; como guitarrista, su destreza es mucho menor. Pero su pasión y entusiasmo en componer música para este instrumento – que descubre y proclama como de necesidad y no de lujo ¹⁸⁵– constituye su afición principal que descubrió hace años y le ha convertido en uno de sus profesores.

En el *Dialogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición* que sigue a la primera parte del tratado, distingue Ferandiere en un momento del mismo, entre el compositor vocal y el instrumental, y en la exposición de sus argumentos cita a dos compositores: F.J.Haydn (1732–1809) e I.Pleyel (1757–1831): "los célebres compositores Maydem (sic) y Pleyel no se atreverán á escribir un quarteto de guitarra, ni un quinteto de dos guitarras, sólo porque no conocen el instrumento" ¹⁸⁶. Al margen de las apreciaciones que pudieramos hacer de tal opinión sobre estos dos músicos, no resulta nada extraño el que Ferandiere los conozca para poderlos citar. Haydn sobre todo y también Pleyel son dos autores conocidos en esta época, y su música

¹⁸³ En opinión de B.JEFFERY, los seis conciertos para guitarra y orquesta anunciados, son la primera referencia conocida de conciertos para guitarra. (Cfr. B.JEFFERY, op.cit., p.5).

¹⁸⁴ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.18.

¹⁸⁵ Ibid., p.8.

¹⁸⁶ Ibid., p.23. En la edición de 1816, el nombre de HAYDN [*Maydem*, en la edición de 1799] aparece corregido por HAYDEN.

aparecerá anunciada junto a la de otros autores en los anuncios que de las obras musicales se hacen en el *Diario de Madrid*. Además, la música de estos autores no sólo se vende en los Almacenes de música sino que también es interpretada en los Conciertos, junto a las interpretaciones de los principales protagonistas del género tonadillesco. Sirva como ilustración de lo dicho el siguiente Programa de un concierto celebrado en el Teatro del Príncipe el año 1790:

CONCIERTOS DE MUSICA
EN EL COLISEO DEL PRINCIPE
Hoy Lunes 15 de Marzo

Primera parte

Se dará principio con una Sinfonía de Hayden (sic) de
las mas modernas
La Señora Lorenza Correa una Cabatina.
El Señor Vicente Camas un Aria
Un Divertimiento á nueve Instrumentos
obligados de Pleiel (sic)
Duo de las Señoras Lorenza y Petrona (sic) Correa.
Aria con clarinete obligado Señora Tordesillas.

Segunda parte

Alegro (sic) de Sinfonía de Hayden (sic).
La Señora Petrona un Rondó.
La Señora Tordesillas un Rondó.
La Señora Pulpillo una Escena.
Sonata de Loli (sic) la executará
Don Joseph de León.
La Señora Lorenza Correa un Aria.
Terceto Señora Tordesillas, Señora Lorenza
Correa, y Señor Camas.

Alegro (sic) de Sinfonía de Hayden (sic) ¹⁸⁷.

1.5.1. La Lista de Subscriptores.

Como ya referimos anteriormente, el *Arte* impreso en 1799, cuenta como colofón con una *Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* y así se refiere a ella el autor en el *Plan o Extracto de este libro*: [...] "y siguen los nombres de Señores y Señoras que se han suscrito á esta obra" ¹⁸⁸. En primer lugar aparece la lista de los Señoras encabezada por la Excm. Sra. Marquesa de Ariza a la que siguen ocho Señoras más entre las que destaca. "Dña Antonia Pérez, Colegiala en el de Doncellas Nobles de Toledo" ¹⁸⁹. A continuación siguen los Señores subscriptores encabezados igualmente por el Excmo. Sr. Marqués de Ariza, a quien siguen veintiocho subscriptores más.

¿Quiénes son estas personas, que no solo conocen a nuestro músico, sino que también le apoyan y hacen posible la publicación de sus trabajos, verdadero logro en aquellos tiempos?. Sólo podemos dar a conocer a algunos en la medida de nuestras posibilidades, el resto con su sola presencia en la lista quedarán como testigos mudos de la existencia de nuestro protagonista ¹⁹⁰.

¹⁸⁷ A.V.M., Corregimiento. 1-162-8. A imitación de los Conciertos Espirituales que se daban en Cuaresma en el Teatro de los Caños del Peral, en el año 1790 comenzaron a darse en los teatros de la Cruz y el Príncipe.
Vid., J.SUBIRA, "Los conciertos espirituales del siglo XVIII", *Temas musicales madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., Madrid, 1971, pp.15-24.
-A.MARTÍN MORENO, op.cit., pp.315-319.

¹⁸⁸ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., [p.1].

¹⁸⁹ Colegio de Patronato Real, fundado por el Cardenal Silíceo, bajo la advocación de Ntra.Sra. de los Remedios.(Cfr. F.JIMÉNEZ de GREGORIO, "Toledo a mediados del siglo XVIII". Discurso leído por ----. Toledo, 1959, p.75).

¹⁹⁰ F.FERANDIERE, Op.cit., pp.[33-34]: "Lista de las señoras y señores subscriptores. La Exma.Sra. Marquesa de Ariza; Doña Manuela Fernández; Doña María Nicolasa Tapia; Doña Antonia Pérez, Colegiala en el de Doncellas Nobles de Toledo; Doña Vicenta Tapia Osorio; Doña María Vicenta Pro;Doña Antonia de Bordenaba; Doña Francisca Playa; Doña Josefa Posadas./ El Exmo.Sr. Marqués de Ariza; Don Luis Arguedas; Don Francisco Bruneti (sic); Don José Avellana; Don Vicente Garbiso; Don Leonardo Gazeta; Don Tomás Alfageme; Don Gaspar Ogirando; Don José García Ugalde; Don Antonio Saiz de Zafra; Don José Cella; Don Ignacio Gil; Don Antonio Roldán; Don Manuel Pérez; Don Ignacio Miranda; Don José Colombo; Don Francisco Nicolás de Larramendi; Don Anastasio Santotís de Urraco; Don Juan Gómez Frutos; Don Juan Gutiérrez Gayón; Don Xavier Romero; Don Francisco Casildo Ayuso; Don Francisco Ruiz; Don Manuel Herraiz; Don José María Fernández; Don Mariano Ubach".

En primer lugar, los subscriptores de mayor relieve social son sin duda los Marqueses de Ariza ¹⁹¹; ostentando dicho Título en el año que nos ocupa D.Vicente María Centurión Palafox, *Marqués de Ariza y Estepa, Almirante de Aragón, Sumillers de Corps y Alcaide del Real Sitio del Pardo y sus agregos* ¹⁹². Vivía dicho Marqués en un palacio de la plazuela del Angel en Madrid, teniendo que intervenir en los trágicos sucesos del 2 de Mayo de 1808, en defensa de un criado de su casa frente a los soldados franceses mandados por el general Grouchy que también se alojaba en el mismo palacio ¹⁹³. Dicho Marqués, abandonaría Madrid tras los sucesos del Dos de Mayo ¹⁹⁴. Un año después en 1809, figura en la *Lista de contribuyentes al préstamo de 29 millones repartidos a Madrid*, entre los grandes de España con una dotación de 121.000 reales ¹⁹⁵. Así mismo, en la documentación que consta en el Archivo de Personal del Palacio Real de Madrid, sobre los Marqueses de Ariza y Estepa, figura la Marquesa de Ariza como Dama de S.M., con un sueldo de 50.000 reales anuales y el Marqués, junto a otro honorarios con una asignación de 80.000 reales por su cargo de Sumillers ¹⁹⁶. El Marqués debió enviudar, pues el 14

¹⁹¹ Dicho título nobiliario fué concedido en el año 1611 por Felipe III a Francisco de Palafox, recibiendo grandeza de España en 1721, y siendo en la actualidad asumido por los Duques del Infantado. (Cfr. Gran Enciclopedia Aragonesa, dirigida por E.Fernández Clemente, t.I, Ed.Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza, 1980, p.263).

¹⁹² Dicho Marqués de Ariza, sería nombrado *Sumillers de Corps* el 2 de Noviembre de 1798, y juraría su cargo de Alcaide el 2 de Septiembre de 1814. (Cfr. A.G.P., Expediente Personal, Cª 72/16).

¹⁹³ J.PÉREZ de GUZMAN y GALLO, *El Dos de Mayo de 1808 en Madrid*, Establecimiento Tipográfico "sucesores de Rivadeneyra", Madrid, 1908, p.698: [Lista de heridos] 26. "Bartolomé Fernández Castilla, criado del Marqués de Ariza y Estepa, D.Vicente María Palafox, almirante de Aragón, Sumiller de Corps de S.M. Aunque en la casa en que servía estaba alojado, en la plazuela del Ángel, el general Emm.Grouchy, apenas llegaron por aquel sitio los gritos del tumulto, salió con una escopeta y cuando más encrespada se hallaba la revolución, se dirigió á la calle de Atocha, en donde después de batirse con denuedo, en una descarga de las que los franceses hacían desde la plaza Mayor a metralla, le hirieron los enemigos. Conducido en hombros a casa de su amo, la guardia francesa que en ella había, lo quiso matar; pero se opusieron los demás criados del Marqués, promoviendo una escena acalorada. Comunicada la noticia al general Grouchy, dispuso éste que se le trasladase al Retiro; pero tampoco aquéllos lo consintieron, teniendo que salir a su defensa hasta su propio amo. El Marqués mandó cuidarle con esmero los cuatro meses que sufrió de cama, y en 1816 fué personalmente á declarar en pro de los esforzados servicios de su dependiente. (Archivo Municipal de Madrid, 2-327-18)".

¹⁹⁴ Ibid., p.464: "En las oficinas del Corregimiento se formaron padrones de los que emigraron de la capital: en pocos días se ausentaron los Marqueses de Ariza, con su nieto el Duque de Berwich y Alba, en cuyo palacio de la plazuela del Angel se alojaba el siniestro general Grouchy".

¹⁹⁵ *Diario de Madrid*, 26-II-1809. B.N., Rev. Micro 9.

¹⁹⁶ A.G.P., *Expediente Personal*, Cª 72/13 y Cª 72/22.

de Septiembre de 1800 contrajo matrimonio con Doña Ma Teresa de Silva y Palafox ¹⁹⁷, falleciendo el 9 de Julio de 1820 ¹⁹⁸. Todos nuestro intentos por obtener datos más reveladores sobre la personalidad de este Marqués, como pudieran ser sus aficiones y gustos hacia el mundo artístico y cultural, fueron fallidos. Su presencia en el *Arte* de Ferandiere como subscriptor constituye un claro aval a sus aficiones musicales.

Junto al Marqués de Ariza, es Francisco Brunetti la persona aparecida en la *Lista*, de mayor relieve musical y también social por su relación directa con la Corte como a continuación mostraremos. Hijo de Cayetano Brunetti ¹⁹⁹ y dedicado desde la niñez al estudio de la música por deseo de su padre, estudió el violoncello encargándose de su enseñanza "uno de los mejores maestros que se conocían en este Reyno" ²⁰⁰. Más tarde a instancia y a expensas del Príncipe de Asturias, marchó a París, siguiendo sus estudios en dicha corte "con el más célebre Maestro" ²⁰¹. Finalizados los mismos con éxito, regresó a la Corte española, siendo escuchado por el Príncipe "de quien recibió el honor de quedar complacido de su aplicación en París" ²⁰². En 1789 es nombrado músico de Cámara por "su extraordinaria habilidad" junto a su padre y D.Manuel Espinosa, gozando de 12.000 reales, "sin perjuicio ni minoración de los sueldos y goces de la R^l. Capilla", pues desde 1787 había por oposición conseguido un puesto de violón en la misma ²⁰³.

En 1808, ante los graves acontecimientos políticos en que se vio envuelta España con la invasión de los franceses, "antes que el enemigo invadiese Madrid, se ausentó a la Provincia de la Mancha, y de ésta se retiró a este

¹⁹⁷ A.D.I., Leg.62.

¹⁹⁸ A.G.P., *Expediente Personal*, C^a 72/16.

¹⁹⁹ Violinista que desde 1767 sirvió primero en la Real Capilla para pasar en 1770 a ser nombrado violín de Cámara, sucediendo a Felipe Sabatini también como profesor de violín del entonces Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. (Cfr. A.G.P., *Real Capilla*, C^a 138).

²⁰⁰ A.G.P., *Real Capilla*, C^a 138.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ A.G.P., *Carlos IV, Cámara*, Leg.15.

Reyno de Murcia", ingresando en el 2º Ejército ²⁰⁴. Más tarde, tras pasar por una serie de vicisitudes y preparando su regreso a la Corte, se dirigiría al Rey en estos términos: " [...] fiel a su soberano no dudó un momento seguir la justa causa, y abandonando quanto tenía se fugó de Madrid prefiriendo morir peleando en defensa V.M., a vivir bajo el yugo del intruso" [...] "buscado y rogado muchas veces para que volviese a servir al intruso con partidos ventajosos; y tambien por los ingleses para pasar a la Corte de Londres con mayores ventajas", [...] "lo despreció todo por querer vivir y morir entre los leales españoles" [...] ²⁰⁵ Al igual que el Marqués de Ariza, figura Francisco Brunetti en el *Diario de Madrid* en la misma *Lista de contribuyentes al préstamo de veinte millones repartidos a Madrid* en 1809, entre los Músicos de la Real Capilla con una aportación de 1.306 reales ²⁰⁶. En 1814 de nuevo en la Corte, será nombrado Director de Música de la Real Cámara, siendo sus competencias como Director "el determinar las piezas de Música que hayan de executarse en las Academias de S.M." ²⁰⁷.

En 1823, Francisco Brunetti, junto a los músicos Francisco Vaccari y Juan Font, es separado por Fernando VII de sus servicios en la Corte por sus ideas liberales, solicitando posteriormente el 2 de Abril de 1825 una pensión haciendo presente "que aunque se hallan en el día separados de los destinos que obtuvieron de Músicos de la R.C. y Cámara por la violencia de la emulación, maledicencia e intriga de algunos hipócritas; viven persuadidos de que su conducta moral y política ha correspondido siempre a la de fieles criados de V.M., de cuyos sentimientos jamás se separaron", volviendo a insistir diez años después al solicitar Francisco Brunetti al Rey la gracia de alguna pensión ²⁰⁸.

Hasta aquí, la documentación que sobre dicho músico consta en el Archivo del Palacio Real de Madrid. A todo ello añadiremos su condición de subscriptor a

²⁰⁴ A.G.P., *Expediente Personal*, Cª 144/19.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ *Diario de Madrid*, 30-III-1809.B.N., Rev.Micro 9.

²⁰⁷ A.G.P., *Expediente Personal*, Cª 144/19.

²⁰⁸ Ibid.

la obra *Arte de tocar la Guitarra Española por música* de Fernando Ferandiere, publicado en 1799. En un trabajo publicado por Subirá sobre *Los conciertos sinfónicos en el siglos XIX*, aparece Francisco Brunetti como intérprete de un concierto de Violonchelo en el Teatro del Príncipe en 1833 ²⁰⁹. Finalmente añadir que Francisco Brunetti es sin duda, junto a su padre Cayetano Brunetti, uno de los protagonistas que participaron en la intensa actividad musical camerística que rodeó a Carlos IV, formando cuarteto con el violonchelo junto a los violines de Vaccari y el propio monarca así como Dámaso Cañada en la viola ²¹⁰.

Estas son las noticias que Saldoni nos da sobre otro de los subscriptores, Jose Avellana: "compositor de música para guitarra establecido en Madrid, en cuya capital publicó desde 1788 a 1796 varias obras para dicho instrumento y Laberinto de 192 compases diferentes, repartidos en tres tablas en cuadro, para guitarra de sexta orden, etc, etc" ²¹¹. Quien además el 3 de Junio de 1793, se anunciaría de esta forma en el *Diario de Madrid*: "Don Joseph Avellana, compositor de Música para Guitarra, y Maestro de canto en Español, é Italiano de esta Corte, ha arreglado para dicho instrumento quatro Rondoes de Pleyél, y dos Minues de Haydem (sic), con sus Trios que compusieron para Forte-piano, ofreciendo publicar otras obras de las mas selectas de dichos Autores; y si alguno las quisiese en cifra se la pondrá igualmente; se hallarán estos ejemplares á 15 rs. cada uno en la calle de Silva n. 19 qto. principal encima de una tienda de cirujano" ²¹².

Otro subscriptor, Vicente Garviso lo encontramos en la única obra impresa de Ferandiere, junto a los dos tratados: *3 Duos nuevos p[ar]a Guitarra y Violin*. Dicha obra aparece junto a otras obras de autores en una colección que sirvió como "Primer ensayo de la imprenta de la música establecida por D.

²⁰⁹ J.SUBIRA, *Temas Musicales Madrileños*, Op.cit., p.47.

²¹⁰ Cfr. J.SUAREZ-PAJARES, "El Repertorio Bolero en la primera mitad del S.XIX", *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*, I.N.A.E.M. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p.162.

²¹¹ B.SALDONI, *Diccionario*, Op.cit., t.IV, P.23.

²¹² *Diario de Madrid*, 3-VI-1793. B.N., Rev.Micro 9.

Vicente Garviso, dedicada a S.S.M.M." en Madrid en el año de 1801 ²¹³.

D.José García Ugalde es, sin duda, quien mejor representa en la lista de subscriptores el mundo teatral al que estuvo vinculado Ferandiere como músico de compañía y compositor de tonadillas. Tanto García Ugalde, actor, y su mujer Mariana Alcazar, actriz y cantante, como sus tres hijas, Luisa García Alcázar, Juana García y Rosa García, tonadilleras las tres, representan a la familia que vive en y para el Teatro de aquellos años ²¹⁴. Así por ejemplo en la "Lista de los actores y actrices destinados a las Compañías de los Coliseos de la Cruz y Príncipe de esta Corte, para el año cómico de 1806 a 1807", figura en la Compañía de la Cruz José García como "gracioso", junto a su hija Rosa García como "Dama" ²¹⁵.

Por otra parte, nos da Saldoni noticias de P.Fr.Manuel Calderón: "el día 11 de Abril de 1786 publicó en Madrid, de su composición, *Explicación de solo el canto llano*, á que añadió las cuerdas de almiré, gesolreut, fefaut, y lo que particularmente usa la Santa Iglesia de Toledo, llamado por eso cuerda Toledana, etc." ²¹⁶. ¿Es éste Fr.Manuel Calderón, el "Manuel Calderón" que aparece en la lista de subscriptores?. Nos inclinamos por creer que se trata de una simple coincidencia. Quede no obstante apuntado el dato a falta de otros más concluyentes.

Al margen ya de las suposiciones y empeños por seguir identificando a todos los subscriptores de esta lista, todos ellos -Señoras y Señores- son un fiel testimonio de un movimiento social que obedece a unas modas, que tiene una nuevas necesidades creadas en aparentar señorío, en recibir lecciones de música en definitiva, "una nueva necesidad económica añadida a las que iba

²¹³ B.N. M/2463. [Vid. Apéndice obras incompletas, nº 48].

²¹⁴ J.SUBIRA, *La Tonadilla Escénica*, Op.cit., p.195.

²¹⁵ *Diario de Madrid*, 2-IV-1806. B.N., Rev.Micro 9.

En la Parroquia de San Sebastián de Madrid, consta la partida de defunción de José García Ugalde, "de edad como cincuenta y dos años, casado con Maria Benita Vidal Castedo y Martínez, vivía calle del Libro: recibió los Santos Sacramentos y murió en diez y nueve de Agosto de mil ochocientos trece". [...] siendo sus herederos, "José y María del Pilar García Ugalde sus dos hijos legítimos". (A.P.S.S., Libro de Difuntos Pobres, 1812-26, Libro 79, fol.74). ¿Quién es éste José García Ugalde que en nada coincide con los datos familiares dados anteriormante?. Todo parece indicar que se trata de dos personas distintas con el mismo nombre y apellidos.

²¹⁶ B.SALDONI, *Diccionario*, Op.cit., t.IV, p.49.

creando el lujo dieciochesco: la de costear un maestro de música" [...] ²¹⁷. En este grupo de Señoras y Señores hemos podido identificar a aquellos que por su posición social y ocupación específica, han dejado un rastro perceptible en su tiempo. El resto, aunque desconocidos, forma parte seguramente de aquellos que pueden costearse un maestro de música, que viven siguiendo unas modas dentro de una nueva clase social en donde "se había descubierto que podía uno fingir señorío, salirse de la propia esfera siguiendo ciertas modas, que todo consistía en aplicarse al estudio de las apariencias, es decir, en aparentar señorío"²¹⁸. Marqueses, un músico de la Corte, un impresor de música, un actor, un compositor de música para guitarra; he aquí también otra de las características de esta nueva sociedad en que se mezclan distintos estamentos sociales, donde la nobleza comparte sus aficiones musicales con otras clases sociales.

Todos son aficionados y si en algunos su afición parece justificada por sus ocupaciones, en los otros esta afición forma parte de un nuevo modo de estar en sociedad. Fernando Ferandiere, *Profesor de Música en esta Corte*, rodeado de estos seguidores y protectores a su obra, parece ofrecernos el talante del músico de profesión integrado en esta nueva Sociedad a la que tiene algo que ofrecer, lejos ya del músico de Iglesia o amparado por la Corte. Es preciso señalar también, al hilo de estas consideraciones, la lucha por la independencia que todo ello supone en un músico de esta época, obligado por fuerza a buscar su sustento en todos aquellos ámbitos en los que puede realizar su labor. Hay, podríamos decir, una disponibilidad ejemplar por llegar como músico a colmar las necesidades que la sociedad impone entonces. Y es aquí, donde su figura se nos presenta como fiel reflejo de una época.

1.6 Fernando Ferandiere y el entorno musical de una época a través del Diario de Madrid (1799-1812).

²¹⁷ C.MARTIN GAITE, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona, 1987, p.41.

²¹⁸ *Ibid.*, p.57.

En la *Introducción* a la Biografía de Fernando Ferandiere, constatamos la existencia de dos tipos de fuentes de información para componer la misma. En primer lugar estaban los documentos que nos daban noticias directas sobre las actividades y trabajos que desempeñó nuestro músico a lo largo de su vida, y en segundo lugar constaban las correspondientes a los anuncios públicos, a la imagen que nuestro protagonista presentaba en sociedad a través de la prensa diaria, concretamente en el *Diario de Madrid*.

En este sentido, en uno de los últimos documentos presentado en nuestra exposición anterior, es el propio Ferandiere quien alude, en un Memorial dirigido al Cabildo de la Catedral de Zamora en 1786, a la existencia de estas segundas fuentes que señalamos: [...] "haciendo pres[en]te a v.s. y q^e. es tan diestro en la Música, en la Composición Ynstrumental i Vocal, y en el tocar el Violín, como lo acreditan las obras impresas q^e. corren con general aplauso anunciadas en las gacetas" [...]

²¹⁹.

Serán estas fuentes las que guiarán nuestro trabajo a partir de ahora y lo harán en primer lugar siguiendo a nuestro protagonista para después, acudir al entorno musical que le rodea en estos años. No pretendemos aquí en este nuevo propósito ser exhaustivos, nuestro empeño se limitará a seleccionar aquellas noticias, opiniones, hechos, que a través de la prensa diaria nos acerquen mejor al ámbito musical que rodea a nuestro protagonista en su etapa de madurez ²²⁰.

Como ya señalamos más arriba, en 1799 nos consta la primera noticia de una obra anunciada por Ferandiere en el *Diario de Madrid*; recordemos nuevamente su texto: "Obra nueva instrumental, titulada el ensayo de la Naturaleza, explicada en tres quartetos de guitarra, violin, flauta y fagot, el primer quarteto imita desde que amanece hasta mediodía; el segundo imita desde mediodía hasta el anochecer, y el tercero y último imita todo el peso fúnebre de la noche; su autor D. Fernando Ferrandiere (sic), en cuya casa se vende

²¹⁹ Vid. nota 164.

²²⁰ A este respecto no tenemos la certeza de haber agotado todas las noticias de Ferandiere en las "gacetas" como él dice en su memorial.

dicha obra" ²²¹.

A estos primeros anuncios seguirán otros hasta el año 1807. El *Arte de tocar la Guitarra Española por música*, publicado en 1799 será anunciado en el *Diario de Madrid* los años 1800, 1806 y 1807 ²²². Por otra parte, a tenor de los resultados conseguidos en nuestra búsqueda, el año en que Ferandiere aparece más veces anunciado en la prensa madrileña es el año 1800. He aquí los anuncios de este año en orden cronológico.

- Diario de Madrid/ del Sabado 18 de Enero de 1800

[...]

"Música para las Tres horas del Viernes Santo, siete adagios para guitarra, flauta, violin y violon, hecha a propósito para la contemplación de las siete palabras que Jesu Christo nuestro Redentor dixo en La Cruz. Su autor Ferandiere, en cuya casa se vende".

- Diario de Madrid/ del Viernes 24 de Enero de 1800

[...]

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID

LITERATURA

[...]

"Doce lecciones de solfeo á la francesa, con cuyo auxilio se facilita el verdadero conocimiento del valor de la nota y exactitud de el compás: su autor Ferandiere. Se vende este libro en la librería de Barco, carrera de S. Gerónimoa 12 r.".

- Diario de Madrid/ del Miércoles 26 de Febrero de 1800.

[...]

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID

²²¹ Vid. nota 170.

²²² *Diario de Madrid*, 9-V-1800, 30-VIII-1806, 17-X-1807. B.N. Rev. Micro 9.

LITERATURA

[...]

"En la Librería de Argueta, calle de la Montera, se hallan de venta (sic) las obras de música siguientes: [...] Una pieza propia de dicho instrumento [guitarra], del Señor Ferandiere; contiene un gracioso tema con 10 variaciones de diferente estilo". [...] ²²³.

Así mismo, el texto que anuncia el tratado de guitarra y que sucesivamente aparecerá en la prensa los años 1800, 1806 y 1807 es:

"Arte de tocar la guitarra española por música, adornado con 17 láminas finas: las primeras manifiestan todos los caracteres de la música, y las siguientes son lecciones tan agradables, que ellas mismas promueven al estudio. Además de otras curiosidades que contiene este libro, se inserta en él un Diálogo entre Maestro y Discípulo, tratando de la parte más sublime de la música, que es la composición: su autor D. Fernando Ferandiere. Se hallará en la librería de Barco Carrera de S. Gerónimo, y en la imprenta de Aznar calle de las Huertas, frente al cementerio de S. Sebastian, quarto baxo: su precio 22 rs vn" ²²⁴.

Todos estos anuncios, junto al primero que ya tuvimos ocasión de comentar anteriormente referido a su obra instrumental *Ensayo de la Naturaleza*,

²²³ Agradezco a Luis Briso la localización de estos anuncios. Vid. L.BRISO, *Un fondo desconocido de música para guitarra (c.1790 - c.1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre autores*, Madrid: Ópera Tres, Ediciones musicales, 1995, p.31. Cfr. *Anexo Documental, Diario de Madrid*, 18-I-1800 [p.71], 24-I-1800 [p.94], 26-II-1800 [p.227].

²²⁴ Vid. nota 222. El texto del anuncio en 1800 comienza: "Libro nuevo: arte de toca la guitarra española por música" [...]. Cfr. *Anexo Documental, Diario de Madrid*, 30-VIII-1806 [pp.258-259], 17-X-1807 [p.468].

componen la imagen del músico que se presenta a un público al que pretende llegar. Si bien los primeros anuncios tienen por puntos de venta la propia casa de Ferandiere, cuya dirección nunca se especifica, posteriormente sus obras aparecerán a la venta en librerías, y en el caso concreto del tratado de guitarra también en la propia imprenta que los ha imprimido. Conviene recordar aquí una vez más, la existencia en esta época de la llamada "edición de copista" que en función de la demanda, copia las obras para que estén dispuestas bien en la propia casa del autor o bien en algún punto o puntos de venta debidamente especificados, en el anuncio que se hacía de ellas ²²⁵.

Ferandiere como hemos podido comprobar participó de los dos sistemas; con respecto al segundo lo anunciado en el *Diario de Madrid* el 24 de Febrero de 1807, resulta muy ilustrativo: "En la librería de Arribas, calle de las Carretas, se hallan las piecitas nuevas de música siguientes: [...]. Generalmente se halla en esta librería un completo surtido de obras de música así extranjeras como nacionales; y todas las piezas y obras llevarán sus portadas grabadas finas, y firmadas para evitar falsificaciones. Además se admite copiar todo género de obras á precio cada pliego de 8 rs. para piano y guitarra y a 6 todo lo demás; siendo de la mejor copia y letra, y todas revisadas y sin erratas; pues si hubiese alguna se copiará de nuevo. Se dará á cada sugeto que lleve sus obras á copiar á dicha librería una señal para mayor seguridad y satisfacción de los interesados, y ésta la entregarán en el acto de recibir sus obras y copias" ²²⁶.

Los anuncios no sólo presentarán las obras que están a la venta en Madrid, en ocasiones servirán también para importar obras, y para promover y defender intereses y exponer ideas: "Música./ El Ciudadano Pedro, Porro Mercader de todo género de música y de instrumentos, que vive en París, calle de Beaurrepaire núm.16 previene á los Mercaderes y Aficionados de música Españoles que hace un comercio general en estos dos ramos, y particularmente en el de música de guitarra, de la qual posee la más numerosa coleccion de

²²⁵ Con respecto a las obras musicales de F.FERANDIERE, únicamente los *Tres dúos nuevos para guitarra y violín*, están impresos. [Vid. Apéndice de obras incompletas, nº 48]. El resto de la música localizada está manuscrita, exceptuando la contenida en el *Prontuario* y en el *Arte de tocar la guitarra española por música*.

²²⁶ *Diario de Madrid*, 24-II-1807. B.N., Rev.Micro 9.

Europa, que consiste en canciones italianas y francesas con acompañamiento, sonatas, duos, tríos, oberturas, preludios, minués, rondoes &c. &c. haciendo en sus precios la posible equidad. Previniéndose también que el Editor del *Diario de Madrid* admitirá en su Despacho principal carrera de San Gerónimo sin otro objeto que el de servir al público, los encargos de las personas que no tengan correspondencia en París./ Señor Diarista: sirvase Vmd. de incluir en su Periódico el anuncio antecedente, en que mediante su mucha bondad, y buen deseo de servir al público he tomado la libertad de señalar su despacho principal para que se admitan los encargos que se hicieren para París./ Es bien extraño que entre los diferentes ramos de comercio que vemos prosperar cada día en España (ni diré si en utilidad ó perjuicio de nuestros usos y costumbres) no haya calculado alguno sobre el tráfico de las muchas obras de música que se componen en Europa, quando parece que en una nación que posee un language tan sonoro, grave y hermoso como el nuestro y que es por naturaleza tan amante de la música debiera esperarse un gran despacho. Esto me hace conocer ó que los Españoles estamos todavía en comparación de otras naciones muy atrasados en los conocimientos de las bellas artes, ó que nuestros músicos siguiendo desde sus principios un sistema de rutina, se contentan solo con aprender lo que les parece suficiente, sin cuidarse jamás de estudiar ni hacer por sí la más mínima observacion para adquirir aún aquellas ideas que son indispensables para decidir del mérito de las obras de esta profunda ciencia. Así es que causa admiración que al mismo tiempo que estamos viendo mozos de singular mérito que pueden ser la envidia de los extranjeros en la poesía, la pintura, y la escultura, sean tan decididosos (sic) nuestros músicos, que siendo para ellos de tanto aprecio la música italiana, no se dediquen si quiera á su semejanza, á componer algunas canciones segun el gusto y carácter de la nación Española./ Debemos pues esperar que penetrados nuestro Profesores de música de los conocimientos que adquieran en la grande colección de obras que tiene de venta dicho ciudadano Porro en París, se dignarán á lo menos de procurar imitar á otras naciones, las cuales no obstante de tener un language duro é inconciliabte con la dulzura de la melodía, se esfuerzan á componer canciones y obras análogas á

su carácter, costumbres y circunstancias. Soy de Vmd. siempre./ Pedro Tierr."

²²⁷. Años más tarde, los intereses por promover este comercio musical ensanchando sus horizontes, que preconizara Pedro Porro desde París, encontrarán en Madrid respuesta. En 1805 podemos leer el siguiente anuncio: "Don Antonio Perez, profesor de música en esta Corte, habiéndose esmerado en reunir las mejores obras para guitarra, así concertantes, como á solo, de los célebres autores extranjeros Caruli (sic), Doysis (sic), Filis (sic) y otros muchos, con las más raras de algunos nacionales, cuyo mérito es bien conocido, ha determinado darlas a la luz pública, por entregas en todos los primeros días de cada mes, baxo el título de *Semanario filarmónico de Madrid*, el que ha salido desde 19 del presente mes de Febrero, y seguirá todos los primeros días de cada mes, y sus entregas constarán de quatro piezas, dos instrumentales y dos vocales, italiana y castellanas, todas para guitarra. El señor Perez, redactor de este Semanario, se lisonjea que los aficionados hallarán en la elección de los piezas, en la copia, en el papel y en el precio el mejor gusto, esmero y cuidado posible. Se hallarán dicho Semanario únicamente en la librería de Arribas, calle Carretas; y sus entregas se anunciarán por la Gazeta y Diario: todas las entregas llevarán sus portadas grabadas, con los nombres de cada autor de quien es cada pieza, y al mismo tiempo firmadas con la firma del redactor" ²²⁸.

Seis años más tarde en 1811, el *Diario de Madrid* ofrecerá sus páginas al *Prospecto de una periódico intitulado Diario de Música*, los objetivos esta vez más concentrados, tendrán casi como única finalidad la defensa y promoción de la música española en un contexto más amplio. Este es el texto que por su interés reproducimos íntegramente: "El fin que en la publicación de este periódico se proponen sus redactores es principalmente ofrecer al público una colección de los mejores romances, seguidillas, tiranas y otras composiciones nacionales. La nación española tiene su música particular y característica, y el estilo de ella es tanto menos conocido en Europa, quanto nadie ha pensado en imprimir colecciones que se propaguen y difundan por las demás naciones

²²⁷ Ibid., 31-VIII-1799. B.N., Rev., Micro 9.

²²⁸ Ibid., 5-II-1805. B.N., Rev. Micro 9.

cultas. La música francesa, la alemana y la italiana son conocidas no menos en Inglaterra, Rusia, Suecia y Dinamarca que en sus respectivos países; no así la española, casi enteramente ignorada más allá de los Pirineos; y fuera un error el imaginar que, porque no es estudiada, tampoco merece serlo. Una prueba de lo equivocada que sería semejante ilación se acaba de ver en las pinturas de los antiguos maestros españoles, las cuales, aunque casi totalmente desconocidas en países extraños, han admirado a los franceses inteligentes. Los sucesos de la actual guerra han traído ahora á España á varios aficionados y profesores inteligentes y ricos, que á solas las han examinado, y que no pocas han adquirido. Aún cuando las composiciones de los autores músicos españoles careciesen del mérito que realmente les adornan, todavía convendría darlos a conocer en los demás países de Europa, aunque no fuera más que para multiplicar los objetos de comparacion, único medio de avivar el estudio, y ofrecer nuevos puntos de vista a los ingenios inventivos. Si las extravagancias de Calderón y Guillén de Castro sirvieron, por decirlo así, de prototipo al Heraclio y al Cid de Corneille, ¿quién duda que las composiciones musicales más descabelladas de España puedan contribuir a los adelantamientos del arte, con tal de que presenten la originalidad, y por decirlo así la nacionalidad, que a pocas de ellas falta?/ Guiados por los principios que hemos manifestado, emprenderemos el diario que en este prospecto se anuncia, en el qual insertaremos todas las composiciones nacionales que nos parezcan dignas de atención por su mérito y originalidad./ Cada semana saldrán dos números de á pliego cada uno, que contendrán las obras de toda clase de los mejores maestros españoles, tanto antiguos como modernos; y de quando en quando insertaremos tambien los mejores romances franceses e italianos que salgan á luz./ El precio de subscripción á este periódico es de 160 rs. de vn. por un año, de 88 por seis meses, y de 48 por tres meses. Se subscribe en la fábrica de naipes establecida en S. Felipe el Real, donde vive el redactor; en casa de Felipe Rainal y compañía, calle de la Montera, núm.35; en la librería de Esparza, Puerta del Sol, frente del vivaque, y en casa de Juan Caillard, estampero, calle de Alcalá, frente de la aduana. Se previene que no se dará á luz este periódico sino quando haya un cierto número de subscriptores para cubrir parte de los primeros gastos del establecimiento,

y que solo se entregará el dinero á la recepción del primer número de este periódico.= F. Belver" ²²⁹. ¿Conseguiría tan encomiable proyecto el número de subscriptores necesarios para salir a la luz?. No tenemos constancia de ello.

Junto a este ámbito cultural que promueve ideas, que reflexiona sobre los gustos y valores musicales, que crea opinión en definitiva, el *Diario de Madrid* será vehículo no sólo para comerciantes de música, sino también para los propios Profesores de Música y sus tratados; igual que hiciera Ferandiere, otros muchos anunciarán sus tratados en la prensa. Los contenidos de estos anuncios serán variados y la elegante sobriedad y equilibrio con que Ferandiere anunciaba su tratado destacará entre los demás textos dedicados al mismo propósito.

Así anunciaba Federico Moretti ²³⁰, su tratado de guitarra en 1805 en el *Diario de Madrid*: "Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música; dedicados á la Reyna nuestra Señora por el Capitan D. Federico Moretti, Alferez de Reales Guardias Walonas, Académico Filarmónico de Bolonia, y de los Reales Conservatorios de Música de Nápoles, &c. Esta obra (bien conocida en Europa, y que lleva tres ediciones en italiano) está dividida en dos partes. La primera contiene elementos generales de la música, en los que además de las primeras nociones suficientes para leerla y entenderla á fondo, se dá una explicación clara y exacta de los intervalos, acordes, cadencias, modos, octavas, baxo continuo, &c., según las opiniones modernas y más recibidas. La segunda comprehende los principios para tocar la guitarra de seis órdenes divididos en veinte y quatro tablas: en ellos se hallará el modo de tenerla y de templarla; ochenta y ocho escalas diatónicas y cromáticas; doscientos y quarenta acordes ó posturas consonantes y disonantes; ciento y ocho cadencias en modo mayor y menor; y doscientas combinaciones de puntear con tres dedos o arpeggios; llevando cada

²²⁹ Ibid., 18-I-1811. B.N. Rev. Micro 9.

²³⁰ FEDERICO MORETTI, murió en Madrid en 1838. Violonchelista antes que guitarrista, su tratado de guitarra es uno de los publicados en el año 1799, junto al de FERANDIERE y los tratados de JUAN MANUEL GARCÍA RUBIO y ANTONIO ABREU-VÍCTOR-PRIETO.

-Vid.G-RADOLE, *Laúd, Guitarra y Vihuela. Historia y Literatura*, Ed.Don Bosco, Barcelona, 1982, pp.146-147.

Sobre F.MORETTI, Vid.L.BRISO, *Op.cit.*, pp.34-42.

una de las veinte y quatro tablas expresadas una explicación clara y extensa del modo de executarse lo que en ella se contiene. Un tomo en 4º mayor apaisado, con 53 láminas de música grabadas á la francesa por D. Josef Rico. Se hallará á 80 rs. á la rústica en las librerías de Sancha, calle del Lobo: en la de Castillo, frente de las gradas de San Felipe; y en Cádiz en la de Pajares" ²³¹.

En este mismo año, un discípulo del P. Basilio ²³², se presentará como profesor de vihuela al tiempo que ofrece "un cuaderno" que hará las veces de tratado y apoyo a sus lecciones. El contenido y forma de este texto, no puede estar más alejado del prólijo y arrogante academicismo manifestado por Moretti en su anuncio: "En la calle del Carmen, frente á la botillería, casa número 7, quarto 2º, reside un discípulo del P. Basilio, que enseña á tocar la vihuela; esto es, todos los diapasones que se pueden executar en ella de primera, segunda y tercera mano, y tambien las posturas de dichas tres manos, para que comprehendiendo el fondo de ella, y la posición de la mano, pasen más fácilmente a tocar las lecciones que para eso tiene destinadas; y para los que no quisieren aprender música, enseña el modo más fácil para tocar por cifra, y á cortas lecciones la comprehenderán; y cómo podrán tocar por cifra todas las piezas que se les presenten, como la escriban por la regla que se les enseñe.= Se vende un quaderno que comprehende todos los diapasones y posturas que se pueden hacer en dicha guitarra en los dos modos, mayor y menor, reducidos todos en 34; á saber, 17 del modo mayor, 17 del modo menor: 12 del modo mayor de primera mano, y los 5 para segunda y tercera; y lo mismo en el modo menor, 12 para la primera mano, y los 5 para la segunda y tercera: su precio 34 rs.= También se enseña con el dedo que ha de pisar en los trastes. El que quisiere copia dará una señal. El discípulo que gustase aprender acuda

²³¹ *Diario de Madrid*, 22-I-1805. B.N., Rev.Micro 9.

²³² Miguel García, conocido como "P.Basilio", monje cisterciense, organista y emblemática figura de la guitarra en su época. La popularidad que tuvo y su célebre *Fandango*, son el mejor garante de su aportación musical.

Vid., R.MITJANA, *Hª de la Música en España*, Op.cit., pp.301ss.

A.MARTÍN MORENO, *Hª de la música española*, Op.cit., pp256-257. Lamentablemente el autor de esta obra equivoca el nombre de Miguel García, auténtico nombre del P.Basilio, con el del compositor y cantante Manuel García, produciéndose -a la vista del índice onomástico- confusiones entre ambos personajes.

- D.PRAT, *Diccionario*, Op.cit., p.42.

- F.POSELLI, "L'enigmatica figura di Padre Basilio", *Il Fronimo*, nº 3 (Abril), 1973.

a dicho cuarto, que se le hará equidad en el precio" ²³³.

Otras veces, en un mismo lugar se ofrecerán todas las posibilidades hasta ahora contempladas: se darán clases, se venderán piezas de música, tratados y además se realizarán copias de música previo encargo: "En el almacén de papel de Bueno, calle del Carmen, frente a la botillería, se halla un profesor que da lecciones de guitarra, y vende las siguientes piezas de música puestas en cifra: principios de guitarra, que contiene catorce diapasones con sus posturas en los siete tonos mayores y menores, según el estilo del P. Basilio, en 14 rs.; el minué alemandado y el afandangado 4; el de Buonaparte y el de la polaca 6; el de Robespierre y otros con flautas 10; una contradanza afandangada 6; [...]; un arte que enseña á tocar la guitarra por cifra 10; y además otras piezas que se omiten. También se reciben encargos para copiar todo género de música y cifra con equidad, buena letra y copia" ²³⁴.

Han pasado dos años entre este anuncio y el anterior, y dado que la localización que manifiesta en ambos es la misma, no resulta arriesgado pensar que el profesor que se anuncia en ambos sea la misma persona.

El siguiente anuncio, es un buen ejemplo de disponibilidad pedagógica dirigida a obtener el mayor número de alumnos: "Un profesor de música y de guitarra ofrece enseñar con la mayor perfección á los sugetos que gusten dedicarse al estudio de uno y otro, pues posee los conocimientos necesarios para dicho fin, y el mejor y más inteligible método para aprender con más facilidad. Además enseña a cantar con perfección, para lo qual tiene la música más selecta y moderna, tanto instrumental como vocal, como lo ha acreditado en esta corte; y á los que no gusten aprender por música, los enseñará por cifra. También dará lecciones en sucasa ó en las de los caballeros o señoras que gusten valerse de sus conocimientos á las horas que tengan por conveniente, á cuyo fin dexarán las señas de sus habitaciones por escrito en la tienda de Toledano, calle de la Montera, que dicho profesor las recogerá, y pasará á la casa ó casas donde le avisen" ²³⁵.

²³³ *Diario de Madrid*, 10-VI-1807., Rev.Micro 9.

²³⁴ *Ibid.*, 22-VI-1807. B.N., Rev.Micro 9.

²³⁵ *Ibid.*, 14-VIII-1810. B.N., Rev.Micro 9.

Por otra parte, esta época de transición donde conviven lo antiguo y lo moderno, tradición y progreso, aparecerá también reflejada en la prensa diaria. Así por ejemplo, aquel anuncio que ya referimos de Ferandiere en 1800 sobre "Doce lecciones de Solfeo á la francesa, con cuyo auxilio se facilita el verdadero conocimiento del valor de la nota y exactitud de el compás [...]" ²³⁶, contrastará con la vacuidad y anacronismo del anunciado siete años después por el Presbítero Biosca: "Breve resumen de la forma y efecto de los caracteres musicales, para uso de los principiantes: dispuesto en verso por D. Ramon Biosca, Presbítero, Capellan de S.M. en el Real Monasterio de Señoras Descalzas Reales de esta Corte. Véndese á 4 rs. en el almacén de música, Carrera de S. Gerónimo, frente a la Soledad" ²³⁷. Meses después el mismo Presbítero se superará en sus simples formas: "Cartilla musical, por D. Ramón Biosca, presbítero. Véndese á 4 rs. en el almacén de música, frente a la Soledad. Esta obrita tiene la circunstancia de estar en verso, por lo cual se toma de memoria fácilmente" ²³⁸.

Un guitarrista conocido y que forma parte sin duda del entorno guitarrístico que rodeó a Ferandiere, interpretando seguramente algunas de sus obras, D. Antonio Chocano ²³⁹, se anuncia en el *Diario de Madrid* con la sabiduría del pedagogo experimentado. También, al igual que otros profesores enseña a cantar: "D. Antonio Chocano, profesor de música y de guitarra, pone en noticia de los sugetos que gusten dedicarse al estudio de uno y otro, que por una serie de observaciones y conocimientos adquiridos en el espacio de algunos años que hace enseña con notorio adelantamiento de sus discípulos, ha llegado á simplificar el método de enseñanza, tanto en la teoría como en la práctica de dichos objetos, cuyo estudio dexan muchos de emprender por la idea que se forman de su insuperable dificultad, y por el mucho tiempo que creen se necesita para ello, lo que es consecuencia de la rutina y falta de método con que ha solido enseñarse hasta ahora. Reune además la circunstancia de enseñar

²³⁶ Ibid., 24-I-1800. B.N., Rev.Micro 9.

²³⁷ Ibid., 30-V-1807. B.N., Rev.Micro 9.

²³⁸ Ibid., 3-VIII-1807. B.N., Rev.Micro 9.

²³⁹ Vid. nº 40, *Catalogación de la obra musical localizada de Fernando Ferandiere*, Música Instrumental.

á cantar tanto en español como en italiano y francés, para lo qual tiene lo más selecto y moderno de música vocal de dichos tres idiomas. Igualmente pone acompañamiento á toda pieza de canto, sea á solo o concertante, con dificultad respectiva al sugeto. Da lecciones en su casa desde el anochecer en adelante, y va á la de los que no quieran tener la molestia de ir á la suya, que es calle de Luna, núm.6, quarto baxo, portal de la escuela" ²⁴⁰.

Tres años después, las capacidades pedagógicas de Chocano se habrán enriquecido con un nuevo ofrecimiento añadido a los anteriores: [...] "Dicho profesor arregla á la guitarra toda pieza que se le encargue de otro cualquier instrumento" [...] ²⁴¹.

Una figura fundamental en el ámbito teatral que vivió Ferandiere en Madrid, Blas de Laserna, se anunciará en 1800 en el *Diario de Madrid*, como profesor de niños, distribuidor y copista de música, en unas circunstancias muy diferentes a las vividas en su pasado más inmediato como compositor de Tonadillas ²⁴². Éste es su texto: "D.Blas de Laserna, compositor de música en esta corte, participa al público como se ha mudado á la calle del Príncipe, enfrente de un guarnicionero, en donde continua dando lecciones de música á niños y á niñas á los cómodos precios de un real de vn. á los que solo aprendan la música, y de 2 a los que se dediquen á tocar el forte-piano y estudiar para cantar en el teatro; bien entendido que los niños darán lecciones separados de las niñas, ó se les señalarán horas distintas para evitar la mezcla de los dos sexos. Con este motivo avisa igualmente á todos los aficionados á la música y comisionados para enviarla fuera de Madrid, que continua en dicha su casa despachando, bien copiada y con la mayor equidad,

²⁴⁰ *Diario de Madrid*, 14-XI-1809. B.N., Rev.Micro 9.

²⁴¹ *Ibid.*, 29-V-1812. B.N., Rev.Micro 9.

Sobre A.Chocano vid., D.PRAT *Diccionario*, op.cit., p.102.: [...] "Dice Salcedo en Las obras del pintor Goya, edición Calleja, que Chocano daba conciertos en Madrid en el año 1806, en una especie de teatrillo que habia en la calle del Caballero de Gracia, frente a la iglesia del mismo nombre y cuyo local se llamaba *La Máquina Real* (según Pedrell, *La Máquina Real*). En 1809, Chocano se anunció dando conciertos en este mismo local. Los domingos tocaba en la casa del célebre compositor de tonadillas y comerciante en música, Blas Laserna, el cual fué su editor, viviendo en la Plazuela del Carmen nº 25, piso tercero. Por ser este señor Laserna el más popular editor de aquella época, se congregaban en su casa, los días festivos, toda clase de aficionados a la música, y compositores; en estas ediciones alternaban otros artistas de renombre, y la guitarra más de una vez lució sus galas en las manos de los célebres Moretti, Ferandiere, Aguado y otros de menor cuantía". [...].

²⁴² Vid., J.SUBIRA, *La Tonadilla escénica*, Op.cit., p.136.

toda clase de música, como son solfeos de Rodolfe, los de Italia por Leo, Hasse, Durante, Scarlati (sic), Porpora, Mozani, Caffaro, &c.: sonatas, conciertos, sinfonías de piano, todo de los mejores autores: arias, duos, y polacas con toda orquesta: canciones para piano y guitarra de todas las operetas que se han executado en esta corte: tonadillas, tiranas, boleras, óperas, operetas, los duos de Asioli; y música para flauta, violin y clarinete" ²⁴³.

En la prensa madrileña, cada temporada teatral será puntualmente anunciada, y junto a esta habitual programación, comenzarán a aparecer anuncios de conciertos, para ese nuevo público, atento a unos nuevos gustos y valores sociales. A continuación mostraremos algunos ejemplos, donde podremos constatar la participación de algún profesor de música, anunciado más arriba en su actividad docente. Tenemos también derecho a suponer a Ferandiere presente en estos actos -aunque no poseamos datos que lo certifiquen- sobre todo como autor de algunas de aquellas piezas musicales programadas sin especificar el autor.

He aquí un buen ejemplo de lo dicho. "En la Máquina Real de la calle del Caballero de Gracia, frente al Oratorio del mismo nombre, se dará la función siguiente: se principiará con una gran sinfonía a orquesta llena, seguirá un duo de guitarra y flauta, y un quarteto de viola, violin, baxo y guitarra, desempeñada esta parte por el Profesor D. Antonio Chocano, después seguirá el melodrama de Armida y Reynaldo, con todas sus decoraciones, vuelos y demás adornos, y se concluirá con el fandango que baylarán las dos niñas" ²⁴⁴ .

Una semana antes a este concierto, había tenido lugar en la misma dirección el siguiente concierto, el Domingo 20 de Abril de 1806: "En la calle del Caballero de Gracia, núm. 34, quarto principal interior, frente al Oratorio del mismo nombre, á las 3 1/2 de la tarde se dará la función siguiente: se empezará con una gran sinfonía á orquesta llena, baylarán el bolero dos niñas sobresalientes, luego tocará un gran concierto uno de los mejores profesores de trompa, seguirá el minué afandangado, y se concluirá con un saynete nuevo,

²⁴³ *Diario de Madrid*, 29-V-1810. B.N., Rev. Micro 9.

²⁴⁴ *Ibid.*, 27-IV-1806. B.N., Rev. Micro 9.

titulado los dos gemelos, en el que un buen profesor tocará algunos caprichos de guitarra" ²⁴⁵.

En esta línea de conciertos, el ciclo de Conciertos y bailes promovido en 1811 por el violinista boloñés D.Melchor Ronzi ²⁴⁶ en su casa del Turco, representa ya una empresa más ambiciosa: "D. Melchor Ronzi, primer violín de la Real Cámara, ha obtenido licencia para poder establecer en esta corte doce funciones públicas en cada mes, alternando quatro conciertos de música vocal e instrumental con ocho bailes" [...] ²⁴⁷.

Ventas, Literatura, Noticia suelta, Noticias particulares, Música, son los encabezamientos a los espacios reservados en la prensa de todos estos anuncios musicales, frecuentemente mezclados con otros con los contenidos más dispares. Resulta difícil ante tal variedad de noticias, tomar el verdadero pulso musical de aquella sociedad sometida a influencias externas, modas, en un proceso decambio a nuevos valores junto a otros ya caducos. La diversidad de autores y piezas musicales ofrecida en las librerías o en la Almacenes de música anunciados, nos indican la caprichosa y variada demanda que existe entre los futuros consumidores de estas músicas: "En la librería de Dávila, calle de las Carretas, se halla la música siguiente: un tema con variaciones para piano de Haydn, 16 rs.: un gracioso romance de la ópera el Delirio para piano, 10 rs: un grande y sobresaliente duo, que cantó la Sra. Correa y Eusebio, para piano y guitarra, 24 rs.: diez ayres favoritos y agradables para piano de Haydn, ópera 46, 28 rs.: el librito primero del Diario de las Damas, compuesto de ocho sonatas para piano, de Pleyel, 28 rs.: la polaca esto es hecho, yo me caso, para piano y guitarra, 24 rs.: el rondo de mi juventud la flor para piano, 18 rs.: el minué afandangado; el de Robespierre; el de Buonaparte; una grande contradanza y un wals (sic) con su trio, para piano, todo en un cuaderno, 16 rs.: seis minuetos para guitarra de la Porta, 10 rs.: seis contradanzas para lo mismo, 10 rs.: el minué afandangado con dos

²⁴⁵ Ibid., 20-IV-1806. B.N., Rev.Micro 9.

²⁴⁶ D.Melchor Ronzi, tuvo un importante protagonismo en los conciertos Espirituales celebrados en Madrid desde 1787. Vid., J.SUBIRA, "Los conciertos Espirituales del siglo XVIII", op.cit.(nota 186).

²⁴⁷ *Diario de Madrid*, 24 y 27-II-1811. B.N., Rev.Micro 9.

variaciones, y su contradanza con otras dos: dos wals (sic) y una marcha para guitarra, 10 rs.: un grande alegre (sic) sobre el fandango, nuevo, por Fray Miguel García [P.Basilio], para guitarra sola, 10 rs.; y las canciones la Amiga, Marinero, Preso, 1ª y 2ª para guitarra, á 10 rs. cada una" ²⁴⁸. Tal variedad de ofertas, se verá uniformada en ocasiones ante las circunstancias políticas y graves sucesos acaecidos en Madrid en 1808; tal es el caso de la oferta ofrecida en el *Diario de Madrid* el 16 de Agosto de 1808: "En el almacén de D.Blas Laserna, calle del Príncipe, casa núm. 6, se halla de venta el himno de la victoria de los ejércitos españoles, por D.Juan Bautista Arriaza, puesto en música para piano forte. En el almacén de música y papel rayado de la Carrera de S. Gerónimo, frente a la Soledad, se vende la música nueva siguiente: romance heroico á nuestro augusto Monarca D. Fernando VII: canción con seguidilla con la que solemnizó la ciudad de Burgos á su invicto Rey D. Fernando VII: el Gallo y el Leon, seguidilla con variedad de coplas dedicadas a D. Fernando VII, Rey de España é Indias, todo para cantar al piano. Dichas canciones tambien con acompañamiento de guitarra, y el vals de los caballeros guardias de Corps para dichos instrumentos. Todo puesto en música por D. Josef Rodriguez Leon, músico de la Real Capilla de S.M." ²⁴⁹.

Una figura como D.Preciso ²⁵⁰, hará de sus anuncios auténticos manifiestos sobre la situación musical en España: "Colección de las mejores seguidillas, tiranas, polos y canciones que se han compuesto en España para cantar á la guitarra, al piano, &c. Dos tomos en 12º pasta: por D. Preciso. Precede á cada tomo un discurso sobre el estado actual de la música nacional de España, y las causas que han influido á su destrucción, haciendo ver qu n distante est  la música del gusto italiano de hacer sentir   los españoles bien organizados las agradables sensaciones que les hace inspirar su música propia. Se venden en

²⁴⁸ Ibid., 11-III-1805. B.N., Rev.Micro 9.

²⁴⁹ Ibid., 16-III-1808. B.N., Rev.Micro 9.

²⁵⁰ Pseudónimo de D.JUAN ANTONIO de IZA ZAMACOLA (Durango, 1756-Francia, h.1819). Vid., R.MITJANA, *H  de la música en España*, op.cit., pp.337-338 y 354ss.
 - C.GARCIA-MATOS ALONSO, "Un folklorista del siglo XVIII: Don Preciso", *Revista de Musicología*, IV,2,1981, pp.295-308.
 -A.MARTÍN MORENO, *H  de la música española*, op.cit., pp.312-314.

la librería de Castillo, frente a las gradas de San Felipe" ²⁵¹.

Salgamos ahora del *Diario de Madrid*, y en un salto de medio siglo hacia atrás, leamos en el espacio reservado a *Habilidades* las siguientes noticias, publicadas en el *Diario Noticioso, Curioso, Erudito y Comercial Público de Madrid* en 1758. "En la calle de Preciados, esquina á la de la Zarza, quarto principal, vive un maestro, que enseña a danzar a la Francesa con primor, y por corto precio, aunque sea á niñas, ó niños: assimismo, dá lecciones de Violín, y Guitarra, de rasgado, y punteado, todo por cifra" ²⁵². Ocho días después se puede leer en la misma sección del periódico: "En la calle de Jacometrezo, casa de la Fuente de Oro, en el quarto baxo vive un sugeto, que enseña a tocar con toda perfección por Musica, ó por cifra los instrumentos de Vihuela, Cítara, Vandurria, Thiorva y los Vandolines de Italia, de quatro, ó cinco órdenes: este mismo sugeto hace bordones de dos géneros; los unos entorchados de plata para Violín, y los otro de alambre torcidos, ó acarralados para la vihuela, y demás instrumentos; y asimismo encordadura entera de alambre torcido para vihuela" ²⁵³.

De la inevitable comparación de los anuncios anteriores con estos últimos, se desprende una mayor especialización de las enseñanzas impartidas por los profesores de finales de siglo. La figura del profesor de música frente a la sociedad con el paso del tiempo, es evidente que se encuentra más asentada y reconocida ²⁵⁴. El grupo de aficionados, cuando se convierte en grupo de subscriptores a una obra determinada, sostiene y avala de forma material la posición y reconocimiento del músico. Fernando Ferandiere y la lista de subscriptores a su tratado de guitarra, es un buen ejemplo de nuestra consideración.

Finalmente, esta sociedad vivirá su aprendizaje musical de diversas formas.

²⁵¹ *Diario de Madrid*, 29-I-1805. B.N., Rev.Micro 9.

²⁵² *Diario Noticioso, Curioso, Erudito y Comercial Público de Mdrid*. Año 1758, Num.8, 10-II-1758. H.M.M. 361-371/2.

²⁵³ *Ibid.*, Num.15, 18-II-1758. H.M.M. 361-371/2.

²⁵⁴ En el paso de un siglo a otro, ningún profesor se define como "sugeto", la especificación p.e. de "Profesor de música y de guitarra", resulta en este sentido muy significativa.

Aprender música, como ya indicamos en ocasión anterior, puede convertirse en un adorno, una necesidad impuesta por la moda y que permita vivir a los auténticos músicos a través de sus clases. A veces podrá servir hasta para obtener una mejor aceptación a la hora de encontrar trabajo, como es el caso del siguiente anuncio en 1806: "SIRVIENTE/ Un joven de edad 22 años desea colocarse con algun Caballero dentro ó fuera de Madrid: sabe peynar de hombre y muger, afeytar, y tocar la guitarra por música: tiene quien le abone: darán razón en la prendería de la calle del Caballero de Gracia, más arriba de la Cruz de Malta" ²⁵⁵.

Ferandiere en medio de este peculiar mundo, vive la etapa madura de su vida. Atrás han quedado sus servicios en las Catedrales y después en el teatro. La guitarra, los empeños desde este instrumento para conseguir un lugar entre los demás instrumentos concertantes, nos muestran al músico entregado a una labor pionera, llena muchas veces de atrevimientos audaces, pero sobre todo guiada por la intuición del músico que posee la suficiente formación para acometer proyectos nuevos. Sus obras, son sin duda deudoras del tiempo que le ha tocado vivir. Así aquella *Música para las tres horas del Viernes Santo*, que hemos visto anunciada, podemos integrarla en el ánimo de aquellos *Conciertos Espirituales* ²⁵⁶ destinados al período Cuaresmal; su formación instrumental: guitarra, flauta, violín y violon, ilustran esa audacia musical a la que hemos aludido hace un momento ²⁵⁷. En una obra como el *Ensayo de la Naturaleza*, esta audacia instrumental es superada: guitarra, violín, flauta y fagot. Además, volveremos a insistir una vez más, la presentación de dicha obra está en comunión, y participa plenamente del más puro aliento del siglo de las luces y su pensamiento racionalista entregado entre otras ideas a la imitación de la Naturaleza.

Concluimos nuestra presente exposición con dos textos tomados naturalmente

²⁵⁵ *Diario de Madrid*, 21-IV-1806. B.N., Rev.Micro 9.

²⁵⁶ Vid. nota 186.

²⁵⁷ El espíritu grave y religioso que suponemos a esta música y la composición instrumental de la misma, lo hacen realmente singular en su género, sobre todo si pensamos en el carácter que anima las obras camerísticas con guitarra de la época en Europa. Sirvan de ejemplo para avalar lo dicho los Trio para Flauta, Viola y Guitarra de compositores como: L.CALL (1768-1830), A.DIABELLI (1781-1858), J.KREUTZER (1780-1849), W.MATIEGKA (1773-1830), F.MOLINO (1775-1847).

de la prensa de esta época. El primero no es, como cabría pensar, un texto que aluda a la música; es el anuncio de un libro, su título: *Las estaciones del año*, prácticamente el mismo que lleva una obra anunciada en el catálogo del tratado de guitarra de Ferandiere ²⁵⁸. La presentación de dicho libro es como una respuesta literaria al *Ensayo de la Naturaleza* de Ferandiere y su descripción explicada en tres cuartetos. Este es el texto anunciado en el *Diario de Madrid* el año 1809: "LIBRO/ Las estaciones del año &c. &c. Esta obra, mirada como una de las producciones más sublimes é interesantes en su especie de la literatura moderna, y cuyo fondo es la pintura de la naturaleza, presenta quatro grandes quadros, igualmente variados por el objeto que por el estilo. Toda ella se ve animada: la pintura de las costumbres va de acuerdo con la de los objetos que se describen: de estas descripciones que recorren los diversos fenómenos de la naturaleza y principales puntos del globo terráqueo, nacen unos rasgos de moral sublime, de noble patriotismo y de sentimientos religiosos hacia el Criador supremo. Sus bellezas sacadas de la misma naturaleza, son independientes de los usos y de las costumbres, de las diversas opiniones y de las ideas mitológicas; son sí de todos los tiempos y de todos los lugares, como hijas de la verdad que forma su principal base. La honrosa acogida que ha merecido al público español no desmiente la utilidad que en su clase encierra, ni el resultado de su lectura. Se hallará en las librerías de Ranz, y de la viuda de Barco, calle de la Cruz" ²⁵⁹.

Y al lado de este paradigmático texto, fiel reflejo del pensamiento de un siglo, otro texto – excepcionalmente tomado de otra publicación de la época, no del *Diario de Madrid* – en sintonía también con el pensamiento del siglo pero esta vez referido a la música. Se trata de las *Reflexiones de un Filósofo Inglés sobre la Música antigua comparada con la moderna*, publicadas en 1796; he aquí un significativo fragmento de tales Reflexiones: [...] "Mi intento ha sido hacer ver, que los principios del gusto musical, tienen su fundamento como los de las demás artes, en la naturaleza y en el sentido común; que estos principios han sido violados indiscretamente por artistas mal organizados, á

²⁵⁸ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra por D.Fernando Ferandiere*, [...] "6 Los quatro tiempos de el año en quartetos". [Apéndice de obras incompletas, nº 41].

²⁵⁹ *Diario de Madrid*, 28-I-1809. B.N., Rev.Micro 9.

los cuales se ha confiado la dirección de este arte sublime y hechizero; y que los hombres de juicio y de ingenio no deben imaginar que les falta oído y gusto, porque la música moderna no excita ninguna sensación agradable en ellos. Antes bien esto prueba, que su oído y su gusto son mejores que dicha música" ²⁶⁰.

I.7. Conclusiones.

Hasta aquí toda nuestra exposición biográfica sobre Fernando Ferandiere, ha seguido el curso marcado por una diversidad de fuentes que hemos creído agotar. Sólo resta aquí señalar que el *Arte de tocar la Guitarra Española por música*, conoció una segunda edición en 1816, de la que pudimos hablar en su momento en el capítulo que consideraba dicha publicación en sus aspectos históricos y que así mismo en 1824, algunas de sus obras aparecen en un Catálogo impreso de música vocal e instrumental, recogido por Barbieri ²⁶¹. La pregunta es obligada, ¿vivía entonces Ferandiere?. La naturaleza de nuestro trabajo nos impide a falta de datos concluyentes responder afirmativa o negativamente. Hemos optado por señalar prudentemente con un "ca. 1816" la datación de su muerte, tomando el año de la segunda edición de su *Arte* como última referencia importante a considerar ²⁶².

Nuestros intentos por hallar el documento que diera fé de la muerte de Ferandiere, han sido inútiles. Ni el Testamento, ni su partida de defunción

²⁶⁰ *Miscelánea Instructiva, Curiosa y Agradable ó Anales de Literatura, Ciencias y Artes*. Alcalá de Henares, 1796, t.I, p.163. H.M.M., A.M.33/5 (n^{os} 5318-5321).

²⁶¹ *Catálogo de la Música vocal e instrumental que se halla en el Almacén de la Carrera de S.Gerónimo, casa del Buen Suceso, frente á la Soledad. MADRID, 1824. B.N., F.B., Ms.14068*². [Vid. Enumeración de la obra musical de Fernando Ferandiere, nº 3].

²⁶² Recuérdese, que en esta 2ª edición no aparecen ni la *Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* ni el *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra por D.Fernando Ferandiere*. El texto de esta 2ª edición está adaptado, en ocasiones, a estas dos omisiones con respecto a la 1ª edición de 1799.(Vid. *Aparato Crítico*, Volumen II)

han podido ser localizados ²⁶³.

Si en este último período de su vida, su trayectoria aumenta en publicidad a través de la prensa diaria, su figura personal se va diluyendo en sus aspectos más concretos.

Ferandiere es ahora el autor de un tratado de guitarra y un compositor que anuncia sus obras en la prensa madrileña; las incidencias documentadas sobre su vida de entonces, han desaparecido.

Al término de nuestra exposición, cabe hacer un buen número de preguntas acerca de nuestro músico. Desconocemos por ejemplo su vida en los aspectos más personales y familiares, como su estado civil ²⁶⁴. Su persona ha aparecido siempre aislada en este sentido, no pudiendo obtener ningún dato sobre sus circunstancias familiares.

Por otra parte, ¿cómo vivió Ferandiere los sucesos políticos?, ¿en qué medida afectaron los sucesos de 1808 acaecidos en Madrid, a quién suponemos en esta ciudad en aquel año?. Hemos podido conocer datos que indican en la medida que esto ocurrió en personajes vinculados a nuestro músico como el Marqués de Ariza y sobre todo Francisco Brunetti, dos subscriptores de su *Arte*. Su figura en este contexto aparecerá en un terreno neutro aunque exista la tentación por nuestra parte de suponerle como un moderado defensor de causas nacionales -nunca exaltado-, abierto no obstante a las nuevas ideas y gustos, a tenor de las opiniones vertidas en sus tratados. Resultaría arriesgado entrar en calificaciones políticas como liberal, afrancesado, etc., aplicadas a su persona. La aséptica objetividad de los hechos que conocemos sobre su vida en este sentido, nos impide pronunciarnos sobre la ideología o tendencias políticas de Ferandiere. A falta de datos más concluyentes todo lo que dijéramos entraría en el terreno de la especulación.

Un hecho constatable es que ni en el fatídico año de 1808 ni después de este

²⁶³ Ante la hipótesis de considerar Madrid como lugar de fallecimiento de Ferandiere, nuestra búsqueda en el Archivo de Protocolos, al carecer de un dato tan fundamental como el nombre del escribano, fué inútil. Así mismo, la búsqueda en los Libros de defunción de las parroquias más antiguas de Madrid, con la referencia indicativa del año 1816, no dieron el resultado deseado. Consultamos los Libros de defunción de las Parroquias siguientes: S. Sebastián, Sta. Cruz, La Almudena, Las Maravillas, S. José, S. Martín, S. Ginés.

²⁶⁴ Descartamos -aunque carezcamos de documentos- su condición eclesiástica, recuérdese en este sentido el ámbito teatral que debió vivir primero en Cádiz como violinista y después en Madrid, tanto como músico de una compañía, como "profesor de música de esta corte".

año, Fernando Ferandiere aparece ya anunciado en la prensa madrileña. ¿Abandonó Madrid al igual que otros muchos?. Si esto en verdad ocurrió, lo cual no resulta nada arriesgado suponer, nuestra búsqueda en Madrid para encontrar algún documento que pudiera referir su muerte, resulta a todas luces inútil. ¿Marchó de Madrid para al cabo de unos años regresar, editando por segunda vez su tratado? La falta de documentos nos obliga una vez más a guardar silencio.

En nuestra *Introducción*, por otra parte, también hicimos constar las imprecisiones e inexactitudes que sobre Ferandiere algunos autores habían vertido. Ahora pensamos, estamos en condiciones de corregir las mismas. Así, ante la posible procedencia portuguesa apuntada por algunos autores sobre Ferandiere, desde la falsa denominación de su nombre, "Ferandeiro", como único argumento ²⁶⁵, a falta de datos que exactamente informen sobre ésta, y sólo desde el acercamiento y conocimiento que sobre su vida y obra hemos sido capaces de hacer en nuestro presente trabajo, hemos de manifestar que en numerosas ocasiones, sobre todo desde las opiniones, quejas, y reflexiones vertidas en sus tratados, Fernando Ferandiere no habla como un extranjero. Resulta difícil imaginar a un portugués expresarse en los siguientes términos: [...] "pues es el motivo carecer de Imprenta de Música en nuestra España, que sabe Dios el trabajo, y el costo que tiene tan corto libro" [...] "Más yo aseguro, que si en España tuviera la Música el premio que en otros Reynos, y hubiera tantos Seminarios, y Colegios, hasta de instrumentos, que no nos acordaríamos de los Estrangeros, sino para mofarnos de las ridiculeces de sus términos, particularmente en los tonos musicales, y aun en los ayres de los tiempos" [...] ²⁶⁶.

No conocemos tampoco, cuales son los argumentos que deciden a R. Mitjana a suponer a nuestro músico como discípulo del P.Basilio ²⁶⁷. Ferandiere sin duda pertenece a todo ese grupo de músicos cultivadores de la guitarra en su

²⁶⁵ Vid., D.PRAT, *Diccionario*, Op.cit., p.123. (nota 4).
B.SALDONI, *Diccionario*, Op.cit., pp.95-96.

²⁶⁶ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.21-22.

²⁶⁷ Cfr. R.MITJANA, *Ha de la música española*, Op.cit., p.303.
C.GÓMEZ AMAT considera también a FERANDIERE como discípulo del P.BASILIO. (Cfr.C.GÓMEZ AMAT: *Historia de la música española. 5.Siglo XIX*, Madrid: Alianza, 1984 (Alianza Música), p.83).

aspecto más elevado ²⁶⁸, y la popular figura del P. Basilio, junto a su más popular *Fandango*, ocupan un singular espacio dentro de aquel ámbito guitarrístico. Así, nos parece más prudente considerar a ambas figuras como contemporáneas y afines a una misma afición y afán: la guitarra, ocupando si se quiere posiciones si no contrarias sí complementarias. Por otra parte, el entorno que rodea al P. Basilio, su peculiar relación con la corte de Carlos IV y la fama y predicamento asignado a su aportación guitarrística -hoy día puesta en tela de juicio- no parece muy coincidente con el plano y entorno en que se mueve Ferandiere ²⁶⁹.

Por último, es de lamentar que un importante cúmulo de errores e imprecisiones sobre Fernando Ferandiere aparezca no en una publicación antigua, sino en el diccionario de mayor prestigio en la actualidad, publicado en 1985 ²⁷⁰, cuando publicaciones anteriores a este año muestran una documentación más ajustada a la realidad del músico y su obra ²⁷¹. El mencionado diccionario, que utiliza como únicas fuentes sus dos Tratados, considera la obra instrumental *Ensayo de la Naturaleza* como un tratado ¿?; y al referirse al Catálogo de las obras anunciados por Ferandiere en su *Arte* llega a decir: "Todas estas composiciones de Ferandiere están aparentemente perdidas, incluida su tonadilla *La Consulta*; sus únicas obras supervivientes

²⁶⁸ Cfr. J. SUBIRA, "Un fondo desconocido de música para guitarra", *Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Barcelona, 1936. Ponencia conservada en el Centro de Documentación Musical "El Jardí del Torongers", en Barcelona. Agradezco esta información a Luis Briso. (Vid. L. BRISO, Op. cit., pp. 4 y 156). Junto a F. FERANDIERE, otros autores como A. ABREU, J. de ARESPACOCCHAGA, F. CARULLI, F. de FOSSA, I. de LAPORTA, F. MORETTI, J. RODRIGUEZ de LEÓN, etc., figuran en este Fondo conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid.

²⁶⁹ *The New Grove*, Op. cit., vol 6, p. 469.

²⁷⁰ En este sentido resulta significativo el siguiente comentario de J. J. Rey sobre la figura del P. Basilio: [...] "Pero, como en los orígenes de otras cosas, también hay un personaje mitológico para la guitarra clásica. Desde Soriano Fuertes se ha venido atribuyendo al cisterciense Miguel García, el Padre Basilio, la autoría de todo el proceso innovador, además de ser el maestro de Dionisio Aguado y de otras figuras relevantes. Hoy se puede poner en entredicho, sin temor, las afirmaciones de Soriano Fuertes, repetidas en cincuenta libros posteriores. Con las obras que -ahora sí- conocemos del Padre Basilio, resultan ridículos los calificativos de genio músico, gran contrapuntista y sobresaliente organista. Cualquier seise toledano sabía más contrapunto." J. J. Rey, "De la guitarra clásica a la romántica", *Ciclo Guitarra española del siglo XIX*, Fundación Juan March, Madrid, Febrero, 1985, p. 16. Vid. también, F. POSELLI, Op. cit. (nota 232)

²⁷¹ Cfr. F. PEDRELL, *Diccionario*, Op. cit., pp. 668-669.

son esas que se incluyen en sus tratados" ²⁷².

A este respecto debemos decir que la catalogación de la obra localizada de Fernando Ferandiere que hemos realizado da un resultado de 31 obras, sin contar las incluidas en el tratado de guitarra, esto es, las lecciones que en dicho diccionario figuran como las únicas existentes. Si bien la cuantiosa música para guitarra anunciada en el tratado de guitarra (233 obras), no ha sido encontrada en su mayoría, sí que hay una pequeña pero digna representación de este tipo de música, tan significativa y representativa de la época ²⁷³.

Así mismo, resulta extraño y aún menos comprensible la omisión en dicho *Diccionario*, de las tonadillas y música para comedias que compuso Ferandiere cuando estas obras han sido en varias ocasiones reseñadas por diferentes autores, y sobre todo por José Subirá en sus trabajos sobre la tonadilla escénica, llegando él mismo a publicar en el tercer volumen de su obra sobre este género, una reducción para piano de la mencionada *La Consulta* ²⁷⁴.

²⁷² J.LÓPEZ-CALÓ, *The New Grove*, Op.cit., vol.6, p.469: [...] "All these compositions by Ferandiere are apparently lost, including his *tonadilla*, *La Consulta*; his only surviving works are those within his treatises".

²⁷³ Vid. *Catalogación de la obra musical localizada de Fernando Ferandiere*, Música Instrumental, nºs 15-30 y 40.

²⁷⁴ J.SUBIRÁ, *La Tonadilla escénica*, *Tip. de archivos, Madrid*, 1928-30, t. III, pp.146-161.

"Theorica engastada en practica, y la practica corriese junctamente con la theorica: hasta ahora en nuestra España no avemos visto. No pueden pues con verdad dezir los musicos practicos ser la theorica contraria a la practica: pues que tan excelentemente muestra el padre fray Juan Bermudo (no tan solamente en este libro de composicion, sino en todas sus obras) venir ambas ciencias a consonancia y proporcion".

J.Bermudo, *Declaracion de instrumentos musicales*, 1555, Libro quinto, Epistola del egregio músico Morales.

LA OBRA TEÓRICA DE FERNANDO FERANDIERE

INTRODUCCIÓN

El *Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor* (Málaga, 1771) y el *Arte de tocar la Guitarra Española por Música* (Madrid, 1799) constituyen la obra teórica de Fernando Ferandiere ¹. Anteriormente, dedicamos dos capítulos referidos a estas obras para extraer los datos y aspectos históricos que podían enriquecer la biografía de nuestro músico. Nuestra atención se impondrá ahora la tarea de conocer y valorar los mismos en sus aspectos teóricos y musicales, y sólo en la medida en que nuestro conocimiento se extienda sobre la teoría y práctica musical de la época que vivió nuestro protagonista, podremos precisar mejor el valor de Fernando Ferandiere como tratadista.

La entidad de estos tratados, a primera vista, es pequeña. Ahora bien, su significación histórica resultará evidente, no tanto por los contenidos en sí, sino sobre todo por el momento en que aparecen y la forma en que se presentan. La sencillez, el estilo llano y directo del que su autor hace gala para exponer su *Prontuario* y *Arte* ², es una de las virtudes que mejor ilustran el valor de los mismos; participando a su vez del espíritu que anima las luces del siglo que termina, suavizando "las dificultades que presenta la Música,

¹F.FERANDIERE, *Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor*, Málaga: Imprenta de la Dignidad Episcopal, 1771. B.N. M/3602.

F.FERANDIERE, *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*, Madrid: Pantaleon Aznar, 1799. B.N. M/2452.

Idem, 2ª edición: Madrid: Viuda de Pantaleon Aznar, 1816. B.N. M/4562 y M/2144.

Para nuestro trabajo hemos utilizado la edición facsímil de Brian Jeffery (Cfr. "El Arte de tocar la Guitarra Española por Música en sus aspectos históricos (1799)" en *Fernando Ferandiere: Biografía*. Vid. Notas 174 y ss.).

²"Quisiera explicar este nuevo Arte de tocar la Guitarra Española, desde lo mas infimo hasta lo mas sublime; pero para esto era necesario tener retórica, elocuencia, arte de persuadir, y yo no tengo mas que un estilo familiar, simple y sencillo, que la naturaleza me facilita para explicarme en la materia presente" (Vid. F.FERANDIERE, *Arte*, *Al Lector*, *Op.cit.*, [p.3]).

ya que en estos últimos años, se ha encontrado el método de simplificar y reducir á pocos claros preceptos esta noble Arte" ³.

Desde una mirada retrospectiva, el S.XVI aparece como marco histórico que propiciará la unión entre teoría y práctica musical, y buena prueba de ello serán los tratados y documentos músicos que muestran a sus autores como músicos prácticos y teóricos a la vez, hecho infrecuente en épocas anteriores. Así lo reflejan las palabras de nuestro Cristóbal de Morales (h.1500-1553) en la Carta que antecede el Libro V de la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1549) de Fr.Juan Bermudo (h.1510-1565) que ilustra como lema el inicio de esta parte de nuestro trabajo ⁴.

En la medida en que crece la formación del músico práctico, los contenidos de sus tratados reciben tratamientos más precisos. El respeto a la tradición, a las voces autorizadas de la Antigüedad, se verá gradualmente transformado mediante la posesión de nuevos argumentos y teorías que intentarán explicar con mayor claridad y reducción de conceptos los problemas musicales. Todo ello será el resultado de la experiencia que se intenta compartir y transmitir. Habrá así un sentido práctico, se buscará lo útil, y la expresión de lo útil será siempre lo concreto, algo alejado de la especulación abstracta. El proceso será lento y el siglo XVIII, sobre todo en su segunda mitad, verá aumentado el número de autores e interlocutores.

Los espacios dedicados al canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición en los tratados musicales, sufrirán con el tiempo un proceso de reducción en sus tratamientos. Así mismo, viejos problemas como el sistema de mutanzas del sistema hexacordal, se verán plenamente superados al final del S.XVIII y comienzos del S.XIX, dando lugar al sistema moderno de las siete notas y a la práctica bimodal en la música, al margen del sistema de los tonos antiguos. Este proceso lento y costoso dará pie a multitud de polémicas, pensamientos y posicionamientos teóricos, sobre todo en el siglo XVIII.

³ F.MORETTI, *Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes, precedidos de los Elementos Generales de la Música* (Madrid, 1799), p.19.

⁴ "Theorica engastada en practica, y la practica corriessse junctamente con la theorica: hasta ahora en nuestra España no avemos visto." (Cfr. Epístola del egregio musico Morales en Fr.Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales, Osuna, 1549*, Libro V, fol.120 v.)

Fernando Ferandiere, no es un músico teórico en este último sentido. Sus tratados, no son documentos que podamos asociar a los tratados teóricos que explican en sus aspectos más decisivos y generales las teorías musicales del dieciocho. Autores como Antonio V. Roel del Río, Antonio Rodríguez de Hita, Antonio Eximeno, Esteban de Arteaga y otros muchos, forman todo un cuerpo teórico que muestran con sus obras y polémicas las líneas maestras del pensamiento musical del S.XVIII en España. El *Prontuario* y el *Arte* de Ferandiere ocupan otro lugar, que sin interferir para nada en el espacio que ocupan los anteriores autores, participan también desde su particular posición en la vida musical que anima a todos.

No obstante, conocer el fondo teórico, las polémicas más encontradas entre los principales protagonistas del tiempo que vivió nuestro músico, nos permitirán también aproximarnos con más rigor a la realidad concreta que representa su personalidad en toda su integridad cultural y artística.

Veintiocho años separan el *Prontuario* del *Arte* de Ferandiere. ¿Quién es el autor que está detrás de estas dos obras teóricas?. En primer lugar podemos afirmar que se trata de un músico práctico. Su primera obra, el *Prontuario*, gira en torno a las dos prácticas que hasta entonces Ferandiere había practicado, en un principio como niño cantor en el Colegio de Zamora y posteriormente como violinista. El término *Prontuario* alude en su significado al "resumen o apuntamiento en que se anotan ligeramente varias cosas, a fin de tenerlas presentes quando se necesite" ⁵. Y el contenido del mismo aparece, así considerado, perfectamente ajustado a su título. Llamarlo Tratado resultaría excesivo, y referirse al mismo, como algunos han hecho, como "tratadito" resultaría injusto, al poseer el mismo la nomenclatura que le corresponde ⁶.

La entidad del *Arte* frente al *Prontuario* es mayor, no sólo

⁵ Vid. *Diccionario de Autoridades*, (1737), Ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1976, vol. III, p.402.

⁶ E. MORENO, "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", en *Revista de Musicología*, vol. XI, 1988, nº3, p.562.

cuantitativamente ⁷, sino en cuanto al carácter de los contenidos e información que del mismo se desprende. Además del estilo sencillo y directo ya señalado, desprovisto de cualquier erudición, la falta de sistematicidad a la hora de exponer los contenidos, serán factores comunes a ambas obras. Así mismo, las páginas dedicadas a explicar los rudimentos musicales tanto en el *Prontuario* como en el *Arte*, comparadas entre sí, presentarán la gradual transformación que anteriormente hicimos notar, tanto en algunos contenidos, como sobre todo en la forma de exponerlos. Así por ejemplo, el mismo autor al referirse a los tiempos en la música, empleará en el *Prontuario* la expresión antigua de compás perfecto e imperfecto, para veintiocho años después en el *Arte*, referirse a los mismos como compás par e impar ⁸. En el *Prontuario* se expondrán los ocho tonos naturales junto a los ocho tonos accidentales y en el *Arte* aparecerán los tonos mayores junto a los menores ⁹.

Fernando Ferandiere y sus aportaciones teóricas serán un claro exponente del reduccionismo conceptual vigente a lo largo del siglo.

En 1773, esto es, dos años después de publicar Ferandiere su *Prontuario*, Juan Antonio de Vargas y Guzmán publica en Cádiz, *Explicación de la Guitarra de Rasgado, Punteado, y haciendo la parte de el Baxo repartida en tres Tratados* ¹⁰, con la guitarra de seis órdenes como protagonista; el *Arte* de Ferandiere publicado posteriormente en 1799 sobre la misma guitarra de seis órdenes, supone en sus planteamientos y contenido con respecto al tratado de Vargas y Guzmán, la definitiva superación del legado barroco y sus convenciones musicales. Si Vargas y Guzmán es un autor fronterizo entre dos épocas netamente diferenciadas, Ferandiere representa con su *Arte* el comienzo de una nueva etapa musical para la guitarra. Si la *Explicación* de Vargas y

⁷ El *Prontuario* comprende 36 páginas, y el *Arte* un total de 57 páginas: 32 numeradas y sin numerar 25, seis al comienzo más diecinueve que comprenden la *Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* y los ejemplos y lecciones musicales.

⁸ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.11: "Digo que no hay mas que dos tiempos, perfecto, ó imperfecto. (binario, y ternario, que decian los Antiguos)". Así mismo, el mismo autor, en su *Arte*, publicado veintiocho años después que el *Prontuario* dirá: "Dos compases, par é impar. que se llaman compasillo, y tres por quatro" (F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.8).

⁹ Ibid., Cfr., *Prontuario*, pp.17-18 y en el *Arte*, Lám.nº3.

¹⁰ J.A.VARGAS y GUZMÁN, *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*, Granada: Edición de Angel Medina Alvarez, Centro de Documentación musical de Andalucía, 1994.

Guzmán resulta un epílogo de la tratadística de la guitarra a lo largo de dos siglos, el esforzado resumen de un pasado junto a los lazos tendidos al futuro que se avecina, la obra de Ferandiere, mucho más liviana de contenido, menos deudora del pasado, aparecerá libre de ataduras y entregada a una concepción totalmente nueva y comprometedora en lo que a la guitarra se refiere. Los respectivos títulos de ambas obras hacen patentes las diferencias de sus contenidos, si en el *Arte Ferandiere* explica que "Para mas facilidad de aprender á tocar por música este instrumento, se deberá aprender por el solféo Francés, pues de este modo tendrán todas las cuerdas su nombre fixo" ¹¹, y ello quedará proclamado en el título: [...] *por Música*, en la obra de Vargas y Guzmán permanecerán aún junto a la música, la cifra, signos y abecedarios que conforman el acervo de signos y convenciones de los diferentes estilos de la guitarra barroca.

El año de 1799 se nos presenta en el tiempo con el valor estratégico para obtener el balance final de un proceso que arranca en el S.XVI, y el comienzo así mismo de una nueva andadura musical con la guitarra como protagonista. Cuatro tratados de guitarra, incluido el de Ferandiere, aparecerán en España en 1799 ¹².

Tras el rico e irrepetible telón de fondo de los vihuelistas en el S.XVI ¹³, emergerá la figura de Juan Carlos Amat y su tratado sobre la guitarra de cinco órdenes ¹⁴. Tratado de planteamientos concretos y pretensiones modestas dispuesto a enseñar a "tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b,

¹¹ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.3-4.

¹² Además del *Arte* de F.FERANDIERE, se publican: A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela para tocar con perfección la Guitarra de cinco y seis órdenes* [...], Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799. B.N. M/2754; J.M. GARCÍA RUBIO, *Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprehender a templar y puntear la Guitarra Española de seis órdenes según el estilo moderno*, [Madrid], 1799. B.N. Ms.1236 y F.MORETTI, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos Generales de la Música*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1799. B.N. M/40.

¹³ L.MILAN, *Libro de Música de Vihuela de mano, intitulado El maestro* (Valencia, 1535). B.N. R/9281; L.NARBAEZ, *Los seys libros del Delphin de música* (Valladolid, 1538). B.N. R/9741; A.MUDARRA, *Tres libros de Música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546). B.N. R/14630; E. de VALDERRAVANO, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547). B.N. R/14018; D.PISADOR, *Libro de Música de Vihuela* (Salamanca, 1552). B.N. R/9280; M. de FUENLLANA, *Libro de Música para Vihuela intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554). B.N. R/9283; E.DAZA, *Libro de Música en cifras para Vihuela intitulado el Parnaso* (Valladolid, 1576). B.N. R/8870. Recuérdese además la atención prestada por M. de FUENLLANA y A.MUDARRA, en sus respectivos libros a la guitarra.

¹⁴ J.C.AMAT, *Guitarra española de cinco órdenes*, Lérida: Viuda Anglada y Andreu Llorens, 1626. B.N. R/14637.

mollados, con estilo maravilloso", como reza en su portada. Dicha obra supondrá el inicio de una andadura nueva para la guitarra que compartirá muy pocos puntos con el mundo que representan la vihuela y los libros de música de los vihuelistas con sus glosas a la polifonía, sus diferencias, Tientos, Fantasías, Pavanas y acompañamientos salpicados de quiebros y redobles al canto. La guitarra de cinco órdenes, ya no vihuela de seis órdenes, discurrirá por un camino determinado por su manera de tañer de *rasgado* y también, aunque en menor medida, de *punteado*, y el modo de precisar sus estilos y la ejecución de los mismos quedarán plasmados en los sucesivos tratados que aparecerán a lo largo del S.XVII y parte del S.XVIII. Esta guitarra barroca, conocida como guitarra española, conocerá a lo largo del S.XVII nombres fundamentales para su desarrollo e historia como Gaspar Sanz, Francisco Guerau y Santiago de Murcia, no siendo los únicos autores. Las obras que nos han dejado, junto a la pionera de Amat, aparecerán como las más consistentes en sus contenidos y las que mejor reflejan en su momento el quehacer musical de la guitarra en nuestro país ¹⁵.

El hecho de que algunas de estas obras, cuando no se convertían en referencia obligada de otros autores, eran a veces objeto de auténticos plagios, refuerza nuestra consideración sobre las mismas ¹⁶. Ya bien entrado el S.XVIII, el *Método de Guitarra* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, copiado en 1763 por Joseph Trapero, tiene como principal fuente a Gaspar Sanz y su *Instrucción de Música* publicado cien años antes ¹⁷. Diez años después aparecerá en Cádiz el ya referido tratado de Vargas y Guzmán dedicado a la guitarra de seis órdenes, cuya aportación, en opinión de Angel

¹⁵ F. GUERAU, *Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid: A. Ruiz de Murga, 1694; G. SANZ, *Instrucción de Música sobre la Guitarra española* (Zaragoza, 1697). B.N. M/1884, M/3281, R/3971 y R/14513 y S. de MURCIA, *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra* (1714). B.N. R/5048 y *Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales* (1732).

¹⁶ En este sentido, el tratado de L. RUIZ de RIBAYAZ, *Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa [...]* (Madrid, 1677), depende en gran medida de la obra de G. SANZ, tanto en su aspecto teórico como en algunos ejemplos musicales. En esta misma línea, el caso más espectacular lo constituye A. de SOTOS y su obra: *Arte para aprender la guitarra de cinco órdenes*, publicado en Madrid en 1764, y que es un plagio literal, con algunas modificaciones para actualizar el lenguaje, del tratado de J.C. AMAT (Vid. nota 14). Así mismo, un autor como P. MINGUET e YROL, se servirá en sus *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra* (1752) de las obras de G. SANZ y S. de MURCIA, declarándolo abiertamente.

¹⁷ ANÓNIMO, *Método de Guitarra* (copiado por Joseph Trapero), 1763. B.N. Ms.1233.

Medina, "viene a llenar el hueco que separa las últimas teorizaciones de interés sobre la guitarra de cinco órdenes y las demasiado distanciadas publicaciones sobre la de seis" ¹⁸. En nuestra opinión, tal distancia - veintiseis años- supone el rompimiento con dos siglos de historia, y la lectura de los cuatro tratados dedicados a la guitarra de seis órdenes en 1799 en las voces de F.Moretti, V.Prieto-A.Abreu, J.M.García Rubio y F.Ferandiere nos muestran, a excepción de la obra de J.M.García Rubio, un nuevo tratamiento y presencia de la guitarra española. Anticipándonos al estudio y atención que dedicaremos a estos cuatro tratados, la obra de Fernando Ferandiere en su presentación y contenidos se nos manifiesta con un carácter claro y distinto sobre las demás. Las reflexiones y observaciones vertidas por nuestro músico en su *Arte*, nos llevan inexorablemente a pensar en el futuro musical que aguarda a la guitarra.

Considerando de nuevo los antecedentes tratadísticos que rodean a la guitarra a fines del S.XVIII, una visión de conjunto nos llevará a la consideración de que junto a los autores anteriormente señalados como verdaderos creadores y benefactores del desarrollo musical del instrumento, existen otros autores con intenciones más superficiales y que ven en la guitarra el instrumento popular a difundir en sociedad, no dudando para ello en ocasiones en proclamar toda una serie de ventajas extramusicales del mismo, como es el caso de Luis Briceño y su *Método muy facilísimo para aprender a tocar la Guitarra a lo Español* publicado en París en 1626. En una línea semejante, aunque no tan acentuada, *las Reglas y Advertencias generales para Tañer la Guitarra y otros instrumentos* de Pablo Minguet e Yrol publicado en 1752, ofrece también en sus planteamientos un tono ligero y fácil, que en nada participa del espíritu que anima los tratados de los autores anteriormente señalados ¹⁹. Otro ejemplo a sumar en este sentido lo ofrecería el tratado de Andrés de Soto en 1764, auténtico plagio del tratado de Amat con algunas modificaciones que lo único, que buscan es actualizar el producto que se

¹⁸ J.A. VARGAS y GUZMAN, *Explicación*, Op.cit., Ed. A.Medina, p.XVIII.

¹⁹ P.MINGUET e YROL, *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, Tiple, y vandola* [...]. Madrid: Joaquín Ibarra, 1752. B.N. R/31241.

ofrece ²⁰. Todos estos ejemplos, nos hablarían de una actitud más superficial, menos comprometida con el instrumento, que busca un éxito fácil y que cuando quiere adoptar un tono serio y riguroso en materias musicales, lo hace apoyado en voces más autorizadas, como es el caso ya mencionado de Pablo Minguet e Yrol con Gaspar Sanz y Santiago de Murcia ²¹. La enorme distancia en el tiempo que separa la publicación del tratado de J.C.Amat (1596/1626) con el plagio realizado por Andrés de Soto en 1764, mueve a reflexionar sobre la existencia de dos mundos que rodean a la guitarra durante estos siglos. Lo culto y lo popular, que no debieran interferir ni perjudicarse en su relación, en el caso concreto de nuestra guitarra parecen convertirse en dos fuerzas de signo contrario, cuando quien la toma sirve a la música desde el instrumento o bien somete a la música desde el mismo. En definitiva, la existencia de plagios, la existencia también de tratados anónimos y resúmenes y compendios de otros o bien antologías de obras escogidas como es el caso del *Libro de diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores autores* (1705) ²², nos muestran el aprovechamiento que sobre la popularidad del instrumento existe por parte de algunos autores.

El crecimiento real de un instrumento como la guitarra en sus aspectos musicales, sirviendo a la música que se manifiesta y practica en las diferentes épocas musicales, nos mostrará las riquezas y limitaciones del mismo, al participar e integrarse con las prácticas y estilos musicales que transcurren en el tiempo. En este sentido, la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Con dos Laberintos ingeniosos, variedad de sonos, y Dancas de*

²⁰ A. de SOTOS, *Arte para aprender con facil (sic), y sin Maestro, á templar, y tañer rasgado la Guitarra de cinco órdenes*, [...], Madrid: Imprenta de Cruzada, 1764. B.N. M/607.

²¹ En el *Índice y Explicación de toda la Obra*, dice MINGUET: "Tuve noticia de otro Libro, compuesto por el insigne Compositor de Guitarra Gaspár Sanz: (assi le llama el Rmo. P.Feyjoo, y diferentes Musicos) de él aprendí algunas cosillas de rasgueado, y punteado, y las reglas de acompañar. Después compré otro Libro, que compuso Don Santiago de Murcia, Maestro que fue de la Saboyana, Madre de nuestro Rey Catholico Don Fernando el Sexto, que Dios guarde: y de este Autor tambien aprendí diferentes Tocatas curiosas." [...] y al enumerar el Índice: [...] Resumen de las Escalas de Don Santiago de Murcia para acompañar sobre la parte al estilo Italiano, y Español, y con sus puntitos para saber con qué dedos se han de pisar las cuerdas. Otras Reglas de acompañar sobre la parte de la Guitarra, y demás Instrumentos, sacados de las Obras de Gaspár Sanz", (Vid. P.MINGUET e YROL, *Reglas*, Op.cit., [p.2]).

²² ANÓNIMO, *Libro de Diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores Autores*, (1705). B.N. M/811.

Rasgueado y Punteado al estilo Español, Italiano, Francés y Inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los más principales de Contrapunto Composición (1764), de Gaspar Sanz resulta el mejor ejemplo y testimonio de la guitarra y su genuina aportación a la música de una época concreta que conocemos como barroca. La guitarra en su cualidad armónica, por tanto acompañante, no quedará meramente reducida a esta labor. En sus danzas y sones de rasgueado y punteado estarán las semillas y promesas de un posterior desarrollo del instrumento.

El *Arte* de Fernando Ferandiere, con la distancia de poco más de un siglo a la *Instrucción* de Gaspar Sanz, no resultando comparable en contenidos –algo que sí admitiría en cierta medida el tratado de Vargas y Guzmán–, ofrece un lenguaje nuevo y anuncia la llegada de un nuevo instrumento, con una voz propia, que no necesitará ser explicada en estilos. Las propuestas e ideas expuestas sobre la guitarra en el *Arte* de Ferandiere, resultan en cierta medida revolucionarias, iluminan un camino nuevo y, a diferencia de las piezas musicales que contiene su tratado, fiel reflejo de una época concreta, se adelantan al tiempo histórico en que se manifiestan. Aquí, en esta audacia y genial intuición, radica el verdadero valor del Ferandiere tratadista que en esta parte de nuestro trabajo intentaremos descubrir.

El caudal de referencias y premisas con que contamos en España para valorar los contenidos del *Prontuario*, será menor del que disponemos para valorar los contenidos del *Arte*. A diferencia del acervo histórico y tratadístico con que cuenta nuestra guitarra en España, la búsqueda de antecedentes históricos sobre un instrumento como el violín nos obligará a salir de nuestras fronteras para encontrar en otros países lo que en el nuestro existe de forma débil y escasa. Los testimonios con los que contamos para documentar las primeras presencias del violín en España así lo atestiguan²³. A lo largo del S.XVII el dinamismo musical del Barroco a través de formas como la Sonata y el Concerto, encontrará en el violín uno de sus mejores soportes instrumentales,

²³ Cfr. E. MORENO, "Unas breves reflexiones sobre los primeros tiempos del violín en España" en *Los Luthiers españoles*, Barcelona: Ramón Pinto Comas, 1988, pp.31-51.

y un país como Italia con la figura sobre todo de A.Corelli(1633-1713). jugará un papel decisivo en el desarrollo del violín y de su música en el S.XVIII. Francia, Alemania e Inglaterra jugarán también sus respectivos papeles. A grandes rasgos, en el marco de estos siglos, habremos pasado de un instrumento para tocar música de baile al instrumento no superado en su desarrollo organológico gracias al genio de A.Stradivarius (h.1643-1737). con un repertorio concertístico y unas cualidades expresivas inigualables ²⁴. Y será en este S.XVIII cuando aparecerán los primeros tratados serios sobre el instrumento. *The Art Playing on the Violin* (London,1751) de F.Geminiani ²⁵ y el *Versuch einer Gründliche Violinschule* (Augsburg,1756) de L.Mozart ²⁶ serán las referencias que con mayor peso específico gravitarán sobre cualquier publicación posterior referida a la enseñanza del violín entonces.

El S.XVIII español, además de las *Reglas y Advertencias Generales para tañer el Violín* (Madrid, 1752) del ya mencionado Pablo Minguet e Yrol, grabador de sellos, Láminas, Firmas y otras cosas, conocerá un tratado de violín publicado en 1756 por Joseph Herrando ²⁷, y éstas serán las referencias más próximas para calibrar las informaciones y enseñanzas que Ferandiere expone en su *Prontuario*. Somos conscientes de la desigualdad existente entre estas aportaciones teóricas y las producidas por L.Mozart y F.Geminiani en el mismo siglo, así como también del papel que juega España tras su glorioso Renacimiento musical en épocas posteriores, esto es, en el llamado período barroco y posterior neoclasicismo. No caeremos por todo ello en emitir juicios categóricos sobre el estado de la cuestión, ni en el

²⁴ Cfr. D.D.BOYDEN, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London: Oxford University Press, 1965, pp.331-354 (XV. "The Violin Music of the early eighteenth century").

²⁵ F.GEMINIANI, *The Art of Playing on the Violin, Op.9, (Londres, 1751)*. En la B.N., consta una edición francesa muy posterior de este tratado "de nuevo redactado, aumentado, explicado y enriquecido con nuevos ejemplos, preludios, arias y duos graduados, para aclarar y facilitar el aprendizaje y poner en práctica los principios de este excelente Maestro", como se explica en su portada. Vid. *L'Art du violon ou Méthode Raisonnée pour apprendre à bien jouer de cet Instrument composée primitivement par le célèbre F.Geminiani*. París: edition chez Sieber (s.f.) [ca.1800]. B.N. M/1075.

²⁶ L.MOZART, *Versuch einer Gründliche Violinschule, (Augsburgo, 1756)*. Consta también una edición francesa de este tratado en la B.N.: *Méthode Raisonnée Pour apprendre à Jouer du Violon, composée Par Leopold Mozart*, París: Chez Mr.Boyer (s.f.). B.N. M/1985.

²⁷ J.HERRANDO, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín [...]*. París: M^{lle} Vendome, 1756. B.N. M/2539.

pesimismo y complejo de inferioridad con respecto al papel jugado por nuestro país frente a otros países en estos períodos musicales. Nuestra historia de la música merece una revisión mayor y un conocimiento más exhaustivo y concienzudo para así poder llegar a nuevas reflexiones y conclusiones.

Nuestra actitud buscará el realismo y la objetividad, y ello no impedirá que podamos hablar del *Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor* de Fernando Ferandiere como una interesante aportación teórica sobre el violín y el canto en España, donde el terreno y cultivo de estos dos "instrumentos musicales" no cuenta con la raigambre y desarrollo de otros países. Una obra como la de L.Mozart junto a las obras de P.P.Quantz (1697-1773) ²⁸ y C.Ph.E.Bach (1714-1788) ²⁹, supondrán la gran trilogía tratadística musical en Europa, cuyo calado resultará difícil superar en épocas posteriores, tanto en sus aspectos didácticos como en las aportaciones referidas a la interpretación, estilo y valores estéticos de una época.

En el capítulo que dedicamos a resaltar los aspectos históricos que contiene el *Prontuario* de Ferandiere pudimos constatar el conocimiento de éste sobre otros músicos. En este sentido, el conocimiento de nuestro músico sobre el tratado de Herrando es seguro por la forma en que lo cita ³⁰. El resto de las citas están referidas a músicos más locales que forman parte de lo que podríamos llamar "círculo familiar" del entorno que vive nuestro músico ³¹. Únicamente parecen salir de este círculo P.A.Locatelli (1695-1764), F.Giardini (1716-1796), D.Ferrari (1722-1780) y un "Artecillo de Mondonvila", esto es, el autor francés J.J.Cassanéa de Mondonville (1711-1772) ³². Todas estas referencias, a excepción de la expresada sobre el tratado de Herrando, aluden

²⁸ J.J.QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752.

²⁹ C.PH.E. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753.

³⁰ "Y pues lo referido le basta á el Dilectante de Violín, para desenredar los primeros rudimentos, si quisiere ver mas en la materia, lea el libro de Herrando, insigne Violín, donde hallará varias curiosidades, y advertencias" [...]. Vid. F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.19.

³¹ "Véase á Giofrida, insigne Violín, y Maestro de seises en la Santa Iglesia de Sevilla" [...]. "Registra tambien las obras del gran Violín, y Maestro de Capilla de San Geronymo en Guadalupe el P.Piquer". Ibid., p.20. (Cfr. *El Prontuario Músico, para el Instrumentista de Violín y Cantor* (Málaga, 1771), como documento biográfico - histórico).

³² J.J.CASSANÉA MONDONVILLE, *Les Sons Harmoniques, Sonatas a Violon seul Avec la Basse Continue*, Paris, 1735.

por la forma en que están hechas a aspectos puntuales y que intentan sobre todo ilustrar los argumentos del *Prontuario*. La alusión al tratado de Herrando, tiene un carácter más de fondo. Ferandiere parece remitirnos a él como obra más completa que la suya. Llegado el momento, intentaremos un trabajo comparativo entre el *Prontuario* y el tratado de Herrando, con el interés añadido de que el *Prontuario* es posterior y presenta con respecto a aquél un criterio más avanzado y flexible sobre algunos temas, como tendremos ocasión de demostrar.

Por otra parte no despreciaremos la parquedad de espacio dedicado al "Cantor" en el *Prontuario*. Y en este caso nos servirá como principal referencia la obra *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto* (Madrid, 1799) de Miguel López Remacha ³³, figura cercana en el tiempo y el espacio a Ferandiere, para -junto a otras referencias y consideraciones- calibrar las pocas páginas dedicadas por Ferandiere a este tema en su *Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor*.

³³ M. LÓPEZ REMACHA, *Arte de cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto*, Madrid: Benito Cano, 1799. B.N. M/980.

II.1. El *Prontuario Músico* *para el Instrumentista de violín y Cantor* (Málaga, 1771)

II.1.1.Descripción.— El ejemplar de esta obra conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura M 1/3602, es un pequeño volumen encuadernado en piel de 19,6 x 14,5 cm. que contiene 36 páginas. Consta de dos tratados, precedidos por la *Aprobación* de la obra y una introducción *Al Lector* (pp.5-8). El *Tratado I* consta de 22 páginas (pp.9-30) y contiene diez ejemplos musicales entre los que se incluyen dos Minuetos, uno de ellos "imitando Flauta". El *Tratado II De los Cantantes* comprende las 7 últimas páginas del *Prontuario* (pp.30-36).

Esta es su portada: *PRONTUARIO / MUSICO, / PARA EL INSTRUMENTISTA / de Violin, y Cantor. / POR / DON FERNANDO FERANDIERE, / Profesor de Música, Compositor de / Teatros, y Violín de Ésta Santa / Iglesia Catedral de Malaga./En dicha Ciudad: Con licencia del Excmo./Señor Gobernador Juez de Imprentas, /en la del Impresor de la Dignidad / Episcopal, y de la Sta. Iglesia, / en la Plaza. / Año de 1771.*

A continuación figura la *Aprobación* de D.Manuel de Ossete (sic), Gasca y Viamonte, Maestro de Capilla de la Catedral de Granada, con fecha de 10 de Octubre de 1770 ³⁴.

En las pimeras páginas *Al Lector*, justifica Ferandiere la publicación del *Prontuario* por el hecho de guiar e instruir a un necesitado discípulo, "particular Amigo, y favorecedor mio, aficionadísimo á la Música, y manejo del Violín" ³⁵, a la vez que advierte de la existencia de falsos maestros y teorías, presentándose dicha obra como portadora de "los principios ciertos, y seguros, para el mas concertado gobierno de la voz, y de los instrumentos, que nos han enseñado los mas famosos Profesores, y han seguido los mas juiciosos aficionados" ³⁶. Finalmente, el autor explicará el plan de su

³⁴ Dicho D.MANUEL de OSETE, fue Maestro de Capilla en Zamora (1755-57), siendo FERANDIERE colegial. (Vid. I.1.1.Zamora: *Etapa de formación (1750-1759)*).

³⁵ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.5.

³⁶ Ibid., p.7.

Prontuario, dividido en dos *Tratados*, haciendo notar la necesidad que tanto el *Instrumentista* como el *Cantor* tienen del conocimiento de las "primeras notas", comenzando su exposición por las mismas, "siguiendo despues con el Instrumentista de Violín, para quien es parte esencial el Arte de Música; pues nunca tocará bien, quien no goce de su inteligencia" ³⁷.

El *Tratado I* está dividido en dos partes. La primera consta de diez apartados, de los cuales los seis primeros están dedicados a explicar los rudimentos musicales con los siguientes títulos: 1.*De los Signos.*; 2.*De las Figuras.*; 3.*De los Tiempos.*; 4.*De las Claves.*; 5.*De otros caracteres Musicales.*; 6.*De los Tonos.* Los cuatro apartados restantes, sin ningún encabezamiento, recogen diversos comentarios acerca del violín y su ejecución, además de una serie de apreciaciones personales del autor sobre el instrumento. La segunda parte bajo el título *Secretos del Violín* comprende tres apartados, que como en los últimos apartados de la primera parte no tienen epígrafe que declare su contenido.

El *Tratado II. De los Cantantes*, consta de diez apartados, que en realidad podrían decirse párrafos, debido a las dimensiones de los mismos, y concluye con un capítulo dedicado al *Fingimiento de Claves, De Tiple, De Tenor, De Contralto, De Contralto en 3ª Raya y De Baxo.*

II.1.2. Rudimentos musicales.— Del exámen de los primeros seis apartados del *Prontuario* dedicados a explicar los rudimentos musicales que son necesarios tanto al instrumentista de violín como al cantor, cabe constar cierta continuidad del lenguaje empleado en épocas anteriores para designar los signos y elementos que conforman el lenguaje musical, junto a observaciones y elementos más novedosos. La falta de sistema a la hora de exponer estos contenidos y la consecuente amalgama de términos de distinta naturaleza, serán elementos comunes no solo en este *Prontuario*, sino también en otros tratados del siglo ³⁸.

³⁷ Ibid., p.8.

³⁸ En los tratados de P.MINGUET e YROL (1754) y en el tratado de J.HERRANDO (1756), los espacios dedicados a explicar los principios musicales seguirán esta misma tónica, frente a otros tratados más rigurosos y sistemáticos a la hora de exponer estos contenidos, como por ejemplo los

La superación del sistema guidoniano como la definitiva consolidación de la música tonal, supone entre otras cuestiones, un proceso de siglos, y el S.XVIII será el escenario del cambio. Ahora bien, los vestigios y señales del pasado reciente estarán aún presentes. Las lecturas que podamos hacer tanto de este *Prontuario* como de otras obras similares coetáneas, nos mostrarán en los espacios dedicados a explicar los principios teóricos del Arte musical un lenguaje que participa a la vez de lo antiguo y lo moderno. La proximidad en el tiempo a estos cambios sobre cuestiones tan esenciales como las arriba apuntadas, no facilita el rigor y la objetividad para afrontar de forma ordenada y consciente los contenidos e informaciones que se expresan. El "atropellamiento" de los mismos, la espontaneidad caprichosa con que van apareciendo, nos descubren una nueva realidad musical, a la vez que una nueva actitud a la hora de exponer ésta. Y en este sentido, junto a lo útil y concreto a transmitir, permanecerá lo caduco en un gesto obligado de respeto al pasado.

Ferandiere presentará en primer lugar los siete signos musicales con sus denominaciones: *Gesolreut*, *Alamirré*, *Befabmí*, *Cesolfaut*, *Delasolrré*, *Elamí*, *Fefaut*, contemplados en sus tres registros: grave, agudo y sobreagudo, advirtiéndole que "aún se pueden añadir otros siete agudísimos, por estar hoy en práctica, y haber adelantado los Profesores su manejo" ³⁹ para a continuación, como demostración de lo dicho, mostrar la escala del violín desde la cuarta cuerda al aire "hasta el Delasolrré agudísimo, que es hasta donde regularmente sube sin disonancia" ⁴⁰, acompañando cada nota de su signo y digitación correspondiente.⁴¹

El apartado siguiente dedicado a las figuras, tras mencionar a la *máxima*, *longo* y *breve* como figuras no practicadas, expondrá las siete en uso a saber: *Semibreve*, *Mínima*, *Semimínima* (sic). *Corchéa*, *Semicorchéa*, *Fusa* y *Semífusa*,

Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes (Madrid, 1799) de F. MORETTI y el *Arte de Cantar* (Madrid, 1799) de MIGUEL LÓPEZ REMACHA.

³⁹ F. FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.9.

⁴⁰ Ibid., p.9.

⁴¹ Hasta la novena posición del violín, sin emplear en la resolución de las últimas notas el dedo 4, sino los dedos 1, 2, 3.

demostrando su valor "segun el tiempo, ó compás señalado despues de la Clave"
42. Para ello expondrá en un ejemplo el número de figuras que de cada especie entran en un compás de compasillo, "advirtiendlo, que de raya á raya es compás"
43.

En el apartado tercero dedicado a tratar los tiempos, tras declarar que "no hay mas que dos tiempos, perfecto, ó imperfecto (binario, y ternario, que decian los Antiguos)" 44 y habiendo designado al compasillo como ejemplo de perfecto y al tres por cuatro como imperfecto, citará una serie de compases derivados de éstos, ilustrados con el consiguiente ejemplo, señalando el número de movimientos de que consta y las figuras -en este caso corcheas- que llenan sus partes 45.

"Tres claves, ó llaves son las que tiene la Música para su gobierno, y son de Fefaut, de Cesolfaut, y de Gesolrreut" 46. Así comenzará el cuarto apartado dedicado a presentar las claves y sus utilidades. La clave de Cesolfaut [Do], además de figurar en primera línea para tiple y en cuarta línea para tenor, para la voz de contralto estará en segunda o tercera línea. Así mismo, la Clave de Fa "siempre está en quarta raya; rara vez en tercera, no siendo Música antigua" 47. Con respecto a la Clave de Sol, esto es, de *Gesolrreut* "Alguna vez suele estar en la primera [raya], pero es en Música Francesa" 48. A estas y otras explicaciones seguirá la *demonstración de*

42 Ibid., p.10.

43 Ibid., p.10.

44 Ibid., p.11.

45 Y aquí debemos de hacer notar nuestra extrañeza ante dos compases, el $\frac{6}{12}$ que hoy entendemos como $\frac{12}{8}$ y el $\frac{6}{9}$ que resulta nuestro $\frac{9}{8}$.

46 Ibid., pp.12-13.

47 Ibid., p.13.

48 Ibid., p.13.

HERRANDO en su tratado, después de escribir una escala con esta "Llave Francesa", hace el siguiente comentario: "Esta última clave, es para quando salen con Exceso signos de las cinco Pautas ahorrarse de poner Rayas" (Cfr. HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., p.10.).

F.MORETTI en sus *Principios*, nombra a esta clave como *Alto Tiple* (dentro de las sobreagudas) y nos dice en nota explicativa sobre la misma: "La Clave del alto Tiple es la misma que la del Baxo, pero dos octavas mas alta. Se señala como la de Violin en primera raya: su extensión es de dos octavas: su voz mas baxa la de Re, y la mas alta de Ut agudo: No se usa mas que para transportar". (Cfr. F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., Art. III, p.3).

M.LÓPEZ REMACHA en su *Arte de Cantar*, después de pronunciarse sobre esta clave en el mismo sentido que HERRANDO, añadirá la siguiente advertencia: "Mas la innovación de esta u otra

Llaves, que mostrarán sus distintas colocaciones en el pentagrama en perfecto acuerdo con la ingenua advertencia que Ferandiere ha hecho constar momentos antes: "Advierto, que las Claves nunca se fixan en el espacio, sino en raya", [...] ⁴⁹.

El apartado quinto es un claro ejemplo del "atropellamiento" de contenidos e informaciones al que antes aludíamos. Bajo el epígrafe *DE OTROS CARACTERES Musicales*, aparecen los silencios -*Pausas, Espiraciones y Semiespiraciones*- signos de prolongación, con la omisión de la ligadura, las alteraciones especificando su doble naturaleza accidental o propia -*particular o general*-, notas de adorno -*Apoyaturas, Trinos, Mordentes*-, signos de repetición -*Párrafos, rayas de mediación* - y otros signos como el Guión, y las abreviaturas empleadas por los *copiantes*, formando todo ello un precipitado de términos, desordenado en su contenido y fragmentado a veces en su exposición.

La explicación de los ocho tonos naturales y ocho tonos accidentales cerrarán este primer bloque de contenidos estrictamente musicales del primer tratado del *Prontuario*.

Hasta aquí nuestra descripción no exhaustiva ⁵⁰, sino selectiva de los contenidos de estas páginas del *Prontuario*.

A la parquedad del discurso de nuestro autor, tenemos que añadir la falta de explicaciones de muchos de los conceptos e informaciones emitidos. Hay una actitud por parte de Ferandiere que consiste en sobreentender conocimientos, eludiendo explicaciones. La naturaleza del discurso es la opuesta a la sesuda y sistemática exposición de un tratado teórico. Los contenidos expuestos necesitan ser completados por un maestro. Ahora bien, la significación histórica de los mismos es ineludible. La nomenclatura empleada, la manera de expresar muchas cuestiones, manifiestan la situación que se vive históricamente sobre cuestiones permanentes en la Música.

qualquier Llave no es esencialmente necesaria, porque no hay ni puede haber más de siete Llaves en la música, con relación á los siete sonidos que componen la Gama diatónica". (p.105).(Cfr. M.L.REMACHA, *Arte de Cantar*, Op.cit., nota (3), pp.104-105.).

⁴⁹ Ibid., p.13.

⁵⁰ Tanto el *Prontuario* como el *Arte* de F.FERANDIERE figuran íntegros en el II volumen de nuestro trabajo.

Con respecto a otros tratados instrumentales y producciones teóricas, la simpleza o parquedad de Ferandiere antes aludida, resultará manifiesta sobre todo en el espacio dedicado a sentar y dar a conocer los principios musicales ⁵¹.

Así pues, algunos de los términos expuestos por Ferandiere tienen en otros autores coetáneos su pertinente explicación. Por otra parte, será importante constatar el hecho de que en Ferandiere no hay apoyos, citas de otros autores que reafirmen su discurso. Un autor que trataremos con mayor extensión, Federico Moretti, ilustra perfectamente el contraste con Ferandiere en cuanto a su posición como tratadista. Sus *Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos Generales de la Música* (Madrid, 1799), son la mejor prueba. Así se expresará Moretti en el Prólogo de dicha obra al referirse a los *Elementos Generales de la Música*: "en esta segunda [edición] me ha parecido del caso añadirle una noticia suficiente de los Elementos generales de la Música, por no haber encontrado alguna obra en español con las circunstancias necesarias para instruirse el que se ve enteramente destituido de las reglas de tan apreciable facultad. Los pocos que hay escritos, unos por incompletos, otros por oscuros, y casi todos por antiguos no dexan recurso á los que desean aprender la música, y obligan a los maestros á estar continuamente escribiendo varias apuntaciones generales, que acompañadas de la viva voz suelen producir el efecto deseado, pero a costa de más tiempo" ⁵². Será el mismo F. Moretti quien posteriormente en 1821 publique en Madrid también su *Gramática Razonada Musical compuesta en forma de Diálogos para los principiantes* ⁵³, verdadero fiel del estado de la cuestión en los principios del S. XIX, escrita en un castellano más correcto que los *Principios* y con mayor claridad de conceptos y una exposición mucho más sintetizada. Con estas palabras manifestaba su autor en esta ocasión las intenciones que guiaban la

⁵¹ Ya señalamos en la *Introducción* a esta parte de nuestro trabajo que la figura de FERANDIERE no es equiparable a la de todo ese cuerpo de músicos y de teóricos que conforman el "corpus" teórico musical del siglo XVIII en España. Decíamos entonces que nuestro músico ocupaba una posición en un plano distinto, como músico práctico ocupado circunstancialmente en empresas teóricas, y éstas desde su posición peculiar, contribuían también a completar ese "corpus" teórico.

⁵² Cfr. F. MORETTI, *Principios*, Op.cit., [p. I].

⁵³ La Biblioteca Nacional conserva un ejemplar de esta obra con la signatura M/2145.

obra: "He procurado ser breve y claro, siguiendo un método demostrativo: si consigo hacer desaparecer las aparentes dificultades, que, por falta de sistema y exactitud en las obras elementales, arredraban a los principiantes en el estudio del divino arte de la música habré obtenido la sola recompensa á que aspiro" ⁵⁴. Si autores como Eximeno y Rousseau ⁵⁵ son apoyos fundamentales del discurso de sus *Principios* no variando los contenidos sustancialmente, posteriormente en su *Gramática* no los citará, haciendo de esta obra algo más personal ⁵⁶.

Regresando de nuevo a nuestro autor y su *Prontuario*, algunos de los términos expresados por éste, tendrán por parte de F. Moretti la necesidad de ser explicados con generosa dedicación, como es el caso del *Artículo VI* que dedica en sus *Principios* a la *Explicación de los nombres de los signos* ⁵⁷. Otras explicaciones sucintas de Ferandiere sobre cuestiones concretas de las cuales cabría esperar una explicación esclarecedora como es el caso de los adornos

⁵⁴ F. MORETTI, *Gramática*, Op.cit., Prólogo.

⁵⁵ En el Prólogo de sus *Principios*, dice MORETTI: "Las célebres obras de Tartini, Rameau, d'Alambert, Rousseau, Martini, Kirker, Fuz, Azopardi, Sala, Eximeno, Iriarte, Essai sur la Musique, Encyclopedie Musique, etc. son utilísimas á todos los que ya han pasado los límites de simples lectores y executores repentistas; y es menester conocer con fundados principios la música para entender y sacar toda la utilidad que presentan sus escritos".

⁵⁶ Un caso excepcional de apropiación intelectual en este sentido lo constituye MIGUEL LÓPEZ REMACHA en su obra *Melopea. Instituciones de Canto y de Armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor* (Madrid, 1815), cuando en la presentación de la 3ª parte de la obra dedicada a *nociones de Armonía* nos cuenta que: [...] "vino a nuestras manos un tratadito de Armonía escrito en francés, tan metódico, sucinto, y análogo a nuestras ideas, que nos pareció imposible imitarle sin reproducirle. En este caso, abandonado ya el proyecto comenzado y sin consultar con nuestro amor propio, nos ceñimos únicamente a traducirle, sin omitir, no obstante ciertas objeciones á que algunos leves descuidos del original se han hecho acreedores por las cuales pudiesemos tambien adquirir parte activa en la invencion". (p.7). Tras esta inconfesable revelación, el mencionado autor no es desvelado.

⁵⁷ F. MORETTI, tras mostrar su agradecimiento a "Don Gerónimo Masi, Romano, célebre tocador de Piano-forte, y uno de los mejores compositores del día, [a quién] he debido mis cortos conocimientos músicos", explicará de forma exhaustiva y gradual la "Explicación de los nombres de los signos": [...] "Después de haber adoptado las seis sílabas de Guido, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, para explicar los seis signos C, D, E, F, G, A, (dexando el séptimo B sin nombre, pues tan pronto era B quadro ó B quadra, como B-mol) y el sistema de transportar: añadieron á cada signo por mayor facilidad el nombre de los dos que formaban su quinta y su quarta; y así el principiante hallaba en esta combinación los tres signos que forman los tres acordes principales del modo mayor y menor. [...]. Con el transcurso del tiempo fueron perdiendo su antigua denominación [...] Y finalmente desde que se admitió la sílaba si para el signo B, algunos de estos nombres compuestos han padecido la alteración siguiente: A-Alamire ó A-la-mi-re/ B-Befamisi ó B-fa-mi-si/ C-cesolfaut ó c-sol-fa-ut/ D-Delasolre ó D-la-sol-re./ E Elasimi ó E-la-si-mi./ F-Fefautsi ó Fe-fa-ut-si./ G-Gesolreut ó G-sol-re-ut./ Confieso que aun en Italia muy pocos son los maestros que enseñan con esta innovación los nombres compuestos, aunque casi todos conocen la mucha utilidad que resultaría al principiante con su explicación, y no dudo que pasará algun tiempo antes que sea generalmente admitida; pues bien, claramente se ha visto lo que ha sido menester para desarraigar la costumbre de transportar y admitir en su lugar la sílaba si: hallazgo muy feliz para los que gustan de la sencillez en todas las ciencias". [...](Cfr. F. MORETTI, *Principios*, Op.cit., pp.17-19).

y la demostración de su ejecución, encontrarán posteriormente en otros autores mayor información que la suministrada por Ferandiere ⁵⁸. Una obra como la *Gramática* de Moretti, publicada en 1821, nos será de gran utilidad como referencia, por tener sedimentadas y discernidas todas aquellas cuestiones musicales que figuran de forma imprecisa en la transición de los dos siglos en las producciones musicales de entonces. Y al hablar de cuestiones musicales, nos estamos refiriendo a las ya aludidas cuestiones del definitivo asentamiento tonal, distinción entre tono y modo, alteraciones y su uso, cadencias, etc. En este sentido, la *Explicación de los Tonos* del *Prontuario* de Ferandiere es sin duda el gesto repetido por casi todos los autores hacia el pasado musical, en un momento histórico donde la utilidad de los mismos está abocada a diluirse en el futuro inmediato de la definitiva bimodalidad. Los ocho tonos naturales y accidentales presentados sucesivamente en sus grados tonales I-IV-V-I, serán el anuncio del definitivo asentamiento tonal posterior ⁵⁹. Al hilo de estas consideraciones compartimos plenamente la opinión vertida por E. Moreno en su trabajo sobre el tratado de J. Herrando cuando al referirse a este punto dice: "Las dos últimas páginas de la obra (cfr. figs. 10 y 11) son un resumen de casi todos los tonos (que no todos) a partir de los de iglesia; [...]. La utilidad de estas líneas, como no sea meramente informativa, no se ve: desde luego, no es el sitio, el colofón de la obra, el ideal para poner esta ristra de tonos. ¿Por qué no haber terminado con un verdadero capricho para violín solo? ⁶⁰.

⁵⁸ En la *Gramática* de MORETTI publicada en 1821, el *Artículo VII, Adornos musicales*, explica ya la ejecución de la apoyatura, mordente, trino y grupo [grupeto] con ejemplos musicales. Las explicaciones de HERRANDO en su tratado escrito veinte años antes que el *Prontuario* de FERANDIERE, se asemeja mucho a las de éste. Así por ejemplo, sobre las apoyaturas dirá: "son unos signos chicos, como estos [...] que sirven para dar más expression y adorno a lo que se toca, y recargar el Punto, donde se fixan". (Cfr. J. HERRANDO, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, París, 1756, p. 9.).

⁵⁹ La manera de presentar estos tonos no será uniforme ni en el número ni en la nomenclatura. FERANDIERE por ejemplo del 4º tono natural dice "No esta en uso", mientras que HERRANDO en su *Tratado de Violín* lo presenta como *Quarto tono natural* ejemplizado con un arpeggio en Mi, sin ninguna alteración en la clave. (Cfr. F. FERANDIERE, *Prontuario* pp. 15-16; J. HERRANDO, *Arte*, pp. 34-35). Por otra parte, la nomenclatura de HERRANDO se aproxima a la utilizada por J. M. GARCÍA RUBÍO en 1799. Así mismo, la ordenación presentada por FERANDIERE entre tonos naturales y accidentales en HERRANDO aparece en un orden sucesivo y con la explicación en muchos casos de sus equivalencias enharmónicas. Finalmente, hemos de hacer constar que frente a los ocho tonos naturales y los ocho tonos accidentales de FERANDIERE, HERRANDO presenta además de los expuestos por éste, catorce tonos más.

⁶⁰ E. MORENO, *Art. cit.*, en *Revista de Musicología*, pp. 645-647.

II.1.3. El violín, "instrumento perfecto y difícilísimo" y otras cuestiones.— El bloque de cuestiones musicales que acabamos de considerar del *Tratado I del Prontuario*, concluye, tras la demostración de los tonos naturales y accidentales, con la recomendación del autor al tratado de J.Herrando: "Y pues lo referido le basta á el Dilectante de Violín, para desenredar los primeros rudimentos, si quisiere ver mas en la materia, lea el libro de *Herrando*, insigne Violín, donde hallará varias curiosidades, y advertencias" ⁶¹, como tocar delante de un espejo, o bien en una habitación desocupada y a oscuras, para en el primer caso corregir "gestos" y "malos vicios" y en el segundo caso mejorar las condiciones de estudio "para que llegue mejor á el oído toda imperfección, y allí puede estudiar en sacar el trino, suavidad, dulzura, y finalmente, un buen tono de Violín" ⁶².

Proseguirá Ferandiere, al comienzo del apartado 7, aludiendo a J.Herrando en estos términos: "Mas sin embargo de todo lo dicho, y demás que aquí expondré, no me atrevo a decir lo que dixo este Autor de su libro, que con él se podía aprender á tocar sin Maestro; pues apenas con uno, y otro se podrá llegar á comprehender lo gustoso, é intricado de este perfecto instrumento: llámole perfecto, porque no hay otro mas que él" ⁶³.

Y tras este comentario surgirá el autor espontáneo y directo, más cerca del músico práctico que del riguroso teórico, atrevido en sus juicios y comentarios pero a la vez trayéndonos en sus palabras todo un mundo que subyace y que invita a preguntar para obtener las respuestas que completen su discurso.

Así argumentará Ferandiere a continuación sobre la perfección del violín: "Y

⁶¹ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.19.

⁶² Ibid., p.19.

⁶³ Con respecto a este comentario de FERANDIERE, E.MORENO en el artículo ya citado dice: "No creemos que se refiera a Herrando pocas líneas después de recomendar la lectura de su libro, el quizá zamorano Ferrandiere (sic) en la página 19 de su libro: [...]: puede que hable de Minguet (cfr.nota 9, título de *Reglas* [y Advertencias generales/ para tañer/ El Violín], o entienda a la ligera que Herrando quiere dar una puntual Explicación del modo de Tocar el Violín con perfección, y facilidad, siendo Muy útil para qualquiera que aprende así Aficionado como Profesor aprovechándose los Maestros en la enseñanza de sus Discípulos, con mas brevedad y descanso".(Cfr., E.MORENO, Art.cit., en *Revista de Musicología*, p.570.).

para prueba de lo dicho, digo, que de punto á punto hay nueve comas, siendo tono; que si es semitono, es medio punto, y no tiene mas que quatro comas: éstas ningun instrumento las puede hacer, sino el Violín, porque todos los demás instrumentos se componen de tonos, y semitonos; esto es, de puntos, y medios puntos, y por consiguiente son imperfectos, respecto de éste. Vease á *Giofrida*, insigne Violín, y Maestro de Seises en la Santa Iglesia de Sevilla, y hallarás en sus obras, que apenas se puede formar el Diapason, ni conocer la *diesis*, por los muchos accidentes. Registra también las obras del gran Violín, y Maestro de Capilla de San Geronymo en Guadalupe el *P.Piquer*, y advertirás en sus Sonatas, poner bequadros en puntos naturales; me explicaré mas claro: En un *Delasolrré* natural pintar un becuadro, para demostrar baxe aquel *Delasolrré* una coma, ó dos; pero no quatro, como le hiciera baxar un Bemól. Aora contempla en un punto, que ni bien es *Delasolrré*, ni bien *Cesolfaut*, qué acompañamiento puede tener?. Por ésta razon digo, que llega el caso en las obras de *Giofrida* de no conocer el tono. Yá creo quedarás convencido, con sola esta razón, para persuadirte, que solo el Violín es instrumento perfecto, es hermoso, es tambien dificilísimo: (sin ser ese suficiente motivo para detener á tantos apasionados como tiene) hasta su música es siempre la mas difícil" ⁶⁴.

En primer lugar deberemos hacer notar que en todo este pasaje, Ferandiere se nos muestra como un músico violinista de fino oído, que desde su instrumento proclama las sutiles diferencias interválicas que representan las comas. Al proclamar al violín como el único capaz de estas precisiones, en realidad se nos está sencillamente mostrando al mismo como un instrumento de entonación variable frente a todos aquellos de entonación fija, a los cuales se presenta como menos perfectos por este hecho. El entusiasmo de nuestro autor por su instrumento, no tendrá espacio para a lo largo de su discurso teorizar y entrar en distinciones sistemáticas entre semitonos cromáticos y diatónicos, y sus respectivas cuantificaciones. Un autor como F. Moretti, en su *Gramática* nos dirá al respecto: "El tono se divide enharmónicamente en

⁶⁴ F. FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.19-21. Recuérdese lo dicho sobre el P.PIQUER en el capítulo que dedicamos a la etapa de formación de FERANDIERE en Zamora, al que suponemos una influencia directa sobre éste, cuando estuvo de Maestro de Capilla de la Catedral en los años de 1757-58. (Vid. *Biografía*, nota 9).

nueve Commas, de las que cinco pertenecen al semitono mayor, y cuatro al semitono menor. Es semitono mayor todo sonido alterado por un bemol: como do, do bemol" ⁶⁵. El mismo término *enharmónico*, no aparecerá en ningún momento en el audaz discurso de Ferandiere.

Por otra parte, sus palabras dirigidas a las obras de *Giofrida*, plagadas de accidentes, comulgan todavía en cierta medida del espíritu que, un siglo antes estaba en nuestro Gaspar Sanz al presentar el libro tercero de su *Instrucción*: "que solo será para los Músicos que quieren acompañarse, y tocar sobre la parte; y este servirá también para Arpistas, y Organistas, en particular conducirá mucho para tañer las sonadas cromáticas de Biolines que vienen de Italia, que por no aver quien dé alguna luz a los instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad, y dificultad grande quando ven un papel de la Musica Italiana con tantos sostenidos, y Bemoles; pero aviendo recogido las mejores reglas de mis Maestros para este efecto en Roma, y Nápoles, juntamente con otros de los mejores Maestros de Capilla de España, en particular de Capitan; podran con todas ellas los Organistas, y Arpistas de acá tañer con gran facilidad qualquier papel cromático de las sonadas Italianas, sin que para eso necessiten de ser Compositores" ⁶⁶.

La posición de Ferandiere exponiendo hechos concretos evidenciará lo que otros exponen como teoría. Al hablarnos de las Sonatas del P.Piquer, y sus "bequadros en puntos naturales", nos mostrará lo que en un principio no dijo, y hemos oído a Moretti en su *Gramática* al darnos el valor del semitono menor. Y ante la indeterminación de un sonido entre otros dos, surgirá la pregunta ¿qué acompañamiento puede tener?. Si en un principio las primeras sutilezas microtonales sólo producen asombro, esta nueva indeterminación suscitará la pregunta en la práctica desde la necesidad armónica. La pregunta quedará sin respuesta y por ello algunas obras de *Giofrida*, en opinión de nuestro autor, sin poderse conocer el tono.

Si recurrimos una vez más a la metódica exposición de Moretti en su *Gramática*, al presentar la octava y su formación, después de citarnos las tres

⁶⁵ F.MORETTI, *Gramática*, Op.cit., p.38.

⁶⁶ G.SANZ, *Instruccion, Prólogo al deseoso de Tañer*, Op.cit., fol.6v.

clases de octavas: diatónica, cromática y enharmónica, definirá esta última como aquella que "significa que los sonidos ó notas siguen una progresión diatónica pero de cuartos de tonos ó commas" ⁶⁷, para continuar más adelante en su *Diálogo* preguntando: M. ¿Los doce semitonos pueden ser empleados como tónica o primera de tono?. D. Si señor; pero para ello es indispensable servirse de los sostenidos y bemoles fijos y accidentales, [...]" ⁶⁸; proseguirá el autor italiano su Diálogo y al llegar a tratar los intervalos y sus distintas especies, al considerar los aumentados y disminuídos a saber *el semitono menor, la tercera superflua, la cuarta más que superflua, la quinta más que superflua, la sexta diminuta, la séptima superflua, la octava diminuta y la octava superflua*, el Dialogo entre Discípulos y Maestro continuará en los siguientes términos: M. ¿Por qué no ha hecho vmd. mencion de estos intervalos?. D. Por que no derivan de la formacion de los acordes del sistema admitido. M. ¿A que sistema pertenecen?. D. Al enharmónico. M. ¿Por qué?. D. Por que en dicho sistema se admite el intervalo del cuarto de tono, como do sostenido, re bemol: mi sostenido, fa: [...]. M. ¿Deduciremos pues que el resultado del sistema enharmónico es desconocido en nuestra música?. D. No señor, porque por medio de la harmonia y de la melodia se perciben algunas veces los efectos de las transiciones enharmónicas" ⁶⁹.

No sabemos qué fuentes y autores conoce Ferandiere, su talante está desprovisto de erudición y sus exposiciones solo parecen apoyarse en la experiencia. El espíritu que anima sus escritos es el de un músico apartado de la pura especulación. Ahora bien, la significación histórica de esas, "sus verdades", dichas desde la necesidad de proclamar las ideas vividas, ofrecen una valiosa aportación precisamente por la posibilidad de contraste que ofrecen con las otras verdades más pensadas y medidas de otros autores revestidos, en apariencia, de más autoridad.

Para concluir con las virtudes y capacidades que hacen del violín un instrumento perfecto y "dificilísimo", Ferandiere pasará ahora a considerar

⁶⁷ F.MORETTI, *Gramática*, Op.cit., p.40.

⁶⁸ *Ibid.*, p.43.

⁶⁹ *Ibid.*, p.55.

sus cualidades tímbricas, y en una acertada y sensible valoración, pronosticará larga vida para el mismo: "Tambien este perfecto instrumento del Violín tiene la ventaja de ser entre todos el de mas alivio para las voces; pues aunque no es el que más remeda la voz natural, como el Oboe, es el que mas la ampara, por lo que creo será siempre durable" ⁷⁰.

En el apartado 8, el tono personal del discurso de Ferandiere aumentará en sus apreciaciones y consideraciones. Un compositor y violinista italiano, P.A.Locatelli (1695-1764) será citado por nuestro músico como ejemplo de dificultad en sus *Caprichos*, evidenciando a su vez la falta de materiales disponibles para el gradual progreso de los aficionados y aún Profesores en el aprendizaje del instrumento ⁷¹. Vacío didáctico que Ferandiere no podrá desde su *Prontuario* aliviar de ninguna manera, no por falta de voluntad, sino por "carecer de Imprenta de Música en nuestra España, que sabe Dios el trabajo y costo que tiene tan corto libro" ⁷². Y al hilo de otra carencia traducida en la existencia de más autores extranjeros que españoles, nuestro músico aprovechará para defender el arte nacional frente al extranjero, no sin antes lamentar la falta de centros de formación y particular atención a la música en España: "Mas yo aseguro, que si en España tuviera la Música el premio que en otros Reynos, y hubiera tantos Seminarios, y Colegios, hasta de instrumentos, que no nos acordariamos de los Estrangeros, sino para mofarnos de las ridiculeces de sus términos, particularmente en los tonos musicales, y aún en los ayres de los tiempos" ⁷³. Estas *ridiculeces* quedarán ilustradas por la contestación de "un celebre virtuoso Napolitano" a la pregunta sobre el tono que toca: "Nosotros no entendemos de mas tonos, qué menor ó mayor" ⁷⁴, y con la alusión a un aire expresado como "compasillo largo" que "baten

⁷⁰ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.21.

⁷¹ Sobre P.A.LOCATELLI, DAVID D.BOYDEN dice: "En realidad, los *Caprichos*, de LOCATELLI, las cadenze escritas en su *L'Arte del violino* (Conciertos del opus 3, 1733), precisan de una técnica que apenas si se superó hasta la época de Paganini.". (Cfr. DAVID D.BOYDEN, "La familia del Violín". I. "El violín", en *Hª de los Instrumentos Musicales* (A.Baines), Taurus, Madrid, 1988, p.111).

⁷² F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.21.

⁷³ Ibid., pp.21-22.

⁷⁴ Ibid., p.22.

tan raramente, que á no estar hecho el Acompañante, será preciso se pierda"⁷⁵.

Una vez más el tono espontáneo y sincero de Ferandiere vuelve a estar presente. Su relato nos conducirá a la evocación de un entorno histórico y al mundo musical que subyace al mismo.

El napolitano F. Moretti, que acabaría pasando por español, nuevamente desde su *Gramática*, al tratar del modo, llegará después de haber precisado la diferencia entre tono y modo, a acuñar la palabra *Sonímodo*, para no confundir el tono con el modo⁷⁶. Singular y significativa aportación, resultado del celo racional y metódico de Moretti y que no deja de producirnos hoy cierta sorpresa. En realidad, una manifestación más, fiel reflejo del estado de la cuestión en aquel momento histórico, en donde la expresión "música moderna" parece señalar el cambio como ya ocurriera unos cuantos siglos atrás con la expresión "Ars Nova" frente "Ars Antiqua"⁷⁷.

II.1.4. Consejos técnicos para el *Instrumentista de Violín*.—

A partir del apartado 9 del *Prontuario*, los contenidos expuestos estarán dirigidos al ejecutante y su manejo del instrumento. La falta de sistema nuevamente mostrado por Ferandiere en su exposición, nos obligará a buscar el orden conveniente para nuestra pertinente consideración y valoración de los mismos.

La posición del instrumento, los cambios de posiciones de la mano izquierda, el manejo del arco, los diferentes golpes de arco que constituyen capítulos enteros y multitud de apartados en los tratados violinísticos más importantes

⁷⁵ Ibid., p.22.

⁷⁶ En estos términos se explica MORETTI: "M.¿Para no confundir el tono con el modo, qué voz deberá adaptarse para especificarlos ambos?. D.Sonímodo: palabra compuesta de la voz son, por el sonido ó nota que sirve de tónica á una pieza de música; y de la voz modo, para determinar á cual pertenece. M.En este caso preguntando: en que sonímodo se halla una pieza de música que tenga dos sostenidos fijos en la clave, que se responderá?. D.En re, modo mayor, o si modo menor.". (Cfr. F.MORETTI, *Gramática*, p.27).

⁷⁷ Ars Nova es el título de un tratado de música escrito por Ph. de VITRY, alrededor de 1323. En 1906-07 H.RIEMANN empleó los términos Ars Antiqua, Ars Nova como conceptos para mostrar dos épocas diferentes. (Cfr. H.BESSELER, *Dos épocas de la historia de la música: Ars Antiqua-Ars Nova*, Barcelona, Amelia Romero, 1886).

del siglo ⁷⁸, en el *Prontuario* de Ferandiere son destellos y apuntaciones que forman parte de un discurso general y único. Colocando el *Prontuario* de Fernando Ferandiere en el lugar que le corresponde en nuestra historia musical frente a la abrumadora y exhaustiva obra de L.Mozart y la más liviana, aunque no menos completa de F.Geminiani, la aproximación a una obra como la de Herrando nos resultará más ventajosa para llevar a cabo la valoración de los contenidos del *Prontuario* en sus aspectos técnicos. Aún así, las referencias a las obras de F.Geminiani y L.Mozart, nos serán útiles a la hora de ajustar criterios y sopesar valoraciones.

II.1.4.1. La posición del instrumento.— Como ya apuntábamos en nuestra Introducción general a la obra teórica de Ferandiere, la evolución del violín, a grandes rasgos, pasaba por ser un instrumento de Sonatas y Concertos de finales del S.XVII y comienzos del S.XVIII. Naturalmente, la historia de su posición, la evolución de ésta será lógicamente impuesta por la necesidad del ejecutante para sujetar el instrumento. Y esta necesidad vendrá directamente condicionada por la naturaleza y dificultad de la música que se desarrolla desde el mismo. Así pues, de un instrumento que se tocaba sobre el brazo a mediados del S.XVI, pasaremos al instrumento que va subiendo sus apoyos gradualmente hasta llegar al cuello para poder ser sujetado también por la presión de la barbilla ⁷⁹. Será el siglo XVIII el decisivo en la futura consolidación de muchos de los factores que conforman la evolución del instrumento. Así, en lo que respecta a la forma de sujetarlo, las voces más autorizadas desde sus respectivos tratados, nos ofrecen un estado de la cuestión que permite observar criterios flexibles apoyados en la propia experiencia. En la obra de L.Mozart, publicada en 1756, resulta significativa la inclusión de dos figuras que representan dos formas de sujeción; una de ellas representa una postura aparentemente más cómoda y relajada al mostrar

⁷⁸La obra de L.MOZART ofrece en su capítulo VII, veinte variedades de golpe de arco en notas iguales, y ocho variedades con notas desiguales. En nuestro trabajo, hemos utilizado la edición en inglés: *A Treatise on The Fundamental Principles of Violin Playin by Leopold Mozart*, traducido por E.Knocker. Oxford University Press, 1984, y a ella nos referiremos con la denominación *Violinschule*. (Cfr. L.Mozart, *Violinschule*, Op.cit., pp.114-131.).

⁷⁹Cfr., D.D.BOYDEN, *Historia*, Op.cit., pp.102 y ss.

el instrumento sujetado con la mano izquierda sin bajar la cabeza, apoyado contra la parte superior del pecho, encima de la clavícula. La otra figura representará una posición en la que el instrumento, al estar ya apoyado en el cuello, cae debajo de la mandíbula, encontrando su estabilidad entre el hombro y ésta. Esta segunda posición, asegurará la comodidad y mejor asiento de la mano izquierda en las posiciones altas. L.Mozart, al presentar ambas posiciones como posibles, adopta una actitud abierta que ante todo busca el informar ⁸⁰. Cinco años antes, F.Geminiani abogará en su tratado por una posición que busque la horizontalidad del instrumento en paralelo con respecto al plano del suelo, apoyado sobre la clavícula y sujetado por el pulgar e índice de la mano izquierda, sin el concurso de la barbilla. Posición pues, más en consonancia con la primera de las figuras que presentaba L.Mozart en su obra ⁸¹.

De las siguientes palabras escritas por J.Herrando en 1756 al comenzar su tratado, deducimos una cierta sintonía con la segunda de las posiciones presentadas por L.Mozart el mismo año en su tratado: "El Cordal ha de venir bajo de la Barba, asegurandole con ella, hechando la vista un poco á la mano derecha" ⁸².

A estas posiciones contempladas hasta ahora, habría que añadir una tercera intermedia, que en opinión de E.Moreno estaría representada por M.Corrette (1709-1795) en su *Méthode pour apprendre á jouer du violon* (École d'Orphée) publicado en 1738, donde propone que siempre que sea necesario, deberá apoyarse el mentón sobre el violín para facilitar la libertad de la mano izquierda en sus cambios de posición, sobre todo bajando de una posición superior ⁸³.

Escuchemos ahora a nuestro autor en su *Prontuario* como se pronuncia al

⁸⁰ Cfr. L.MOZART, *Violinschule*, Op.cit., Cap.II, pp.54 y ss.

Sobre esta cuestión ver también E.MORENO, Art.cit. en *Revista de Musicología*, pp.579-584.

⁸¹ Cfr. F.GEMINIANI, *The Art*, Op.cit., p.1.

⁸² Vid. J.HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., p.2.

El capítulo que dedica E.MORENO bajo el título "El problema del retrato de Herrando" en el artículo citado frente al retrato que aparece en el tratado de F.GEMINIANI, resulta muy aleccionador a la hora de ajustar nuestros criterios sobre este asunto. Vid., E.MORENO, Art.cit., pp.573-579.

⁸³ Cfr. E.MORENO, Art.cit., en *Revista de Musicología*, p.581.

respecto: "digo, que ha de caer el cordal no á la izquierda, como algunos, ni baxo de la barba, porque impide la sujecion para subir, y baxar la mano, sino un poco á la derecha" ⁸⁴. Y de esta serie de matizaciones con respecto a lo ya experimentado por otros, deducimos una posición más evolucionada que apunta a una mayor firmeza en la sujeción del instrumento. El comentario dedicado a este párrafo de Ferandiere por E.Moreno, en donde completa el sentido de sus palabras, resulta plenamente concluyente y esclarecedor. Citamos textualmente: "*Digo, que ha de caer el cordal no á la izquierda, como algunos* -(las tendencias mas antiguas)-, *ni bajo de la barba* -(que es lo que recomienda Herrando)- *porque impide la subjecion* (del instrumento) *para subir, y baxar la mano, sino un poco á la derecha* (de la barba). (Prontuario, pág.23). Ferrandiere (sic), quince años más tarde que Herrando, comienza a ver claro que con la técnica de una generación anterior, esto es, teniendo el punto de contacto de la barbilla con el violín (cuando lo hay) en la parte derecha del instrumento o encima del cordal, éste no está lo suficientemente estable como para permitir un desenvolvimiento cómodo de la mano por el violín: para ello aconseja una manera muy próxima a la actual de sujetar el violín más firme, sobre todo si la presión del mentón no es constante, y que no hace sino facilitar el equilibrio del instrumento, cada vez más amenazado por las exigencias de un repertorio renovándose sin cesar, y que, sin ampliar los márgenes de virtuosismo, sí que hace extensible éste a un grupo cada vez más nutrido de violinistas" ⁸⁵.

II.1.4.2. La técnica de la mano izquierda.- Como ya advertimos anteriormente, Ferandiere en su apartado 9 del *Prontuario* comienza a abordar por primera vez todos aquellos aspectos técnicos que rodean la ejecución del violín, sin seguir ningún sistema y comentando con su estilo espontáneo y directo todos aquellos temas que convienen a su discurso general y único. De sus apuntes pues, deberemos permanentemente deducir otro discurso

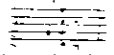
⁸⁴F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.23.

⁸⁵E.MORENO, *Art.cit.*, p.593.

violín, sin seguir ningún sistema y comentando con su estilo espontáneo y directo todos aquellos temas que convienen a su discurso general y único. De sus apuntes pues, deberemos permanentemente deducir otro discurso sumergido, no manifestado, que pueda completar lo expuesto por nuestro autor. En el caso que nos ocupa ahora, la mano izquierda y su técnica, la exposición de Ferandiere abarca en unas cuantas líneas lo que otros autores explican con mayor extensión y detenimiento.

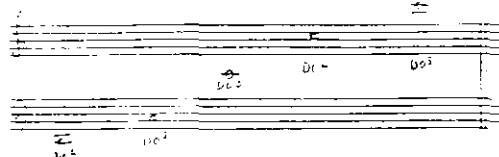
Así, la correcta colocación de esta mano en el mástil, la forma de presionar los dedos en la cuerda, la forma de conducirse a lo largo del diapasón con el conveniente asiento de dedos, esto es la digitación, y sobre todo la casuística derivada de los diferentes cambios de posición de la mano, serán cuestiones que sobrepasen las pretensiones del *Prontuario* de Ferandiere ⁸⁶.

En las líneas que a continuación transcribimos, hemos de suponer todas estas cuestiones que, aunque no expresadas, han de existir de alguna manera en la técnica que poseyera nuestro autor: "Tambien advierto á los Maestros que enseñaren á tocar el instrumento del Violín, tengan á sus Discipulos algun tiempo en la escala, y no una sola, sino muchas, haciendo que la tomen de media mano hasta el *Cesolfaut*, y de primera mano hasta el *Delasolrré* y de otros varios modos, para que haciendose en el principio la mano, y el arco á toda mutacion, y poniendoles por su orden las quatro lecciones de arco, *suelto*, *ligado*, *stacado* y *picado*, formen un estilo abierto, y no estén sujetos á solo un modo de tocar" ⁸⁷. Dejando para más adelante nuestro comentario sobre las alusiones al arco, Ferandiere nos indica aquí ligeramente los ejercicios a realizar para el conveniente y gradual aprendizaje de la mano izquierda en sus movimientos de *media mano* (2ª posición) hasta el *Cesolfaut* [do⁵] y de *primera mano* (3ª posición) hasta el *Delasolrré* [re⁵] ⁸⁸. Y ello,

⁸⁶ Tanto F.GEMINIANI, como L.MOZART, en sus tratados parten de la posición  para fijar la correcta colocación de la mano izquierda. Sobre el modo de poner los dedos de la mano izquierda en el diapasón del violín, así se manifiesta HERRANDO: "apretando los dedos de la mano Yzquierda, de modo que al levantarlos aya en ellos Canales" [...] (Cfr. J.HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., p.1).

⁸⁷ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.22.

⁸⁸ Para la localización de las alturas de las notas hemos seguido: *Quadro sinttico della tessitura degli strumenti musicali e voci umane, con notazione nelle rispettive chiavi e con riferimento alle frequenze della scala a temperamento equalizzata, accordata sul LA3 normalizzato a 440 Hz./ A cura di Pietro Righini.* :



cargar a la mano izquierda con dificultades mayores cuando el fundamental manejo del arco aún no está perfectamente controlado en el supuesto discípulo. El discurso de Herrando en este punto no deja de ofrecer concomitancias con lo expresado por Ferandiere. Así se refiere el músico valenciano a este asunto en su tratado: "En las Mutaciones de mano y media mano se verá la mayor naturalidad para no andar cada instante moviendola, dando motivo á hacer infinitos gestos, que se pueden excusar, y se demostraran los Pasos, con el modo del gobierno de la mano con facilidad, y compostura por que esta es precisa a todo Aficionado ó Profesor de Violin" ⁸⁹. Un mismo espíritu didáctico parece animar a ambos autores en ese ir "haciendo la mano" al discípulo. En este sentido, el ámbito en que se mueven las *Lecciones con sus Baxos* del Tratado de Herrando se adecúa plenamente a estas exigencias para la mano izquierda ⁹⁰.

Al hilo de estas consideraciones, en un plano mucho más superficial, se moverá Pablo Minguet e Yrol en sus *Reglas y Advertencias Generales para tañer el Violin* (Madrid, 1752) cuando después de hacer notar que "Trastes no tiene este instrumento", recomienda hacer señales con una pluma en el diapasón como guía para los dedos de la mano izquierda para su precisa colocación ⁹¹. Tales ayudas serán calificadas en el *Violinschule* de L.Mozart, como auténticas extravagancias de algunos profesores: "Si el alumno tiene buen oído musical, de nada le valdrá tal extravagancia. Si, por el contrario carece de la misma, no sirve para la música y mejor sería que tomara un hacha de leña en sus manos en vez de un violín" ⁹².

Proseguirá Minguet e Yrol en otro apartado de sus *Reglas* dedicado a la mano izquierda, en los siguientes términos: "Con la mano izquierda se toma el Violin por el mástil, sin apretarlo mucho con el dedo pulgar, y es con el que

⁸⁹ J.HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., p.24.

⁹⁰ Ibid., pp.17-24.

Lo que no ocurre en los ejemplos últimos de su tratado, sobre todo en los espectaculares arpeggios en posiciones extremadamente agudas. (Vid.pp.30-32).

⁹¹ P.MINGUET e YROL, *Reglas*, Op.cit., Regla Tercera del Templar. Así mismo, una de las láminas con ejemplos musicales, representa un violín cuyo diapasón está dividido en seis trastes, indicados con números que corresponden también a la digitación.

⁹² L.MOZART, *Violinschule*, Op.cit., Cap.II, Apdo.10, p.62.

se afianza el instrumento mientras los demás se mueven; y la caja se ha de aplicar encima del hombro, y tabla del pecho, de suerte, que quasi este la mitad de baxo de la barba, y la otra mitad de la parte de afuera. Se advierte, que los números son las señales donde deben pisar los dedos" ⁹³.

Entre la elementalidad y simpleza de estas instrucciones y las vertidas por Ferandiere en su *Prontuario* veinte años después, está la certeza de un sustancioso avance y progreso del violín en España en el S.XVIII.

II.1.4.3. La Técnica de la mano derecha.

II.1.4.3.1. La sujeción del arco.- "El arco lo deberás tomar quatro dedos mas abaxo de la nuez, acostumbRANDOTE desde luego á tocar con arco grande, para que adquiera el brazo libertad, pues usando siempre de arco corto, estará preso el brazo con arco grande, y éste es preciso en horquesta" ⁹⁴. De ésta forma explicará Ferandiere la sujeción del arco, aportando en la misma, valiosos datos que nos permiten conectar con el estado de ésta y otras cuestiones referidas al arco en la época.

En primer lugar, Ferandiere atiende directamente a la localización de la sujeción del arco, omitiendo cualquier explicación pormenorizada acerca de los dedos y sus funciones para el perfecto control y manejo del mismo, como también del movimiento del brazo y muñeca. Esta sujeción adelantada a la nuez, será variable entre los distintos autores y sobre todo dependerá en gran medida de la longitud y peso del arco. Ahora bien, la tendencia pues a adelantar la sujeción con respecto a la nuez, será digna de tenerse en cuenta, aunque sería un error por nuestra parte el hacer de esta tendencia una norma de la época. Geminiani por ejemplo, propondrá sin entrar en más precisiones

⁹³ P.MINGUET e YROL, *Reglas*, Op.cit., Regla Quarto de la Mano izquierda.

No hemos incluido estas indicaciones de Minguet sobre la posición del instrumento en el capítulo anterior por considerarlos anteriores a la polémica sobre la mayor o menor sujeción del violín con la barbilla, que se produce con posterioridad como pudimos constatar.

⁹⁴ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.23.

que "El arco se ha de sujetar a una distancia pequeña de la nuez" ⁹⁵. Por otra parte, los retratos y figuras que aparecen en los tratados de Geminiani, Herrando y Mozart, junto a las láminas dedicadas específicamente en el *Violinschule* de este último ⁹⁶ son lo suficientemente explícitas para calibrar y ponderar estas tendencias. Así mismo, las explicaciones de L.Mozart frente a las vertidas por J.Herrando en el mismo año sobre esta cuestión, ofrecen por parte del primero un discurso mucho más precisado y riguroso, lo cual denota mayor reflexión y concienciación sobre las funciones y controles de la mano y sus dedos. Frente a la sencilla instrucción de Herrando: "puestos los quatro dedos sobre él [el arco], afirmándole con el gordo separado dos [dedos]de la nuez" ⁹⁷, L.Mozart tras declarar que "el arco ha de ser tenido entre el pulgar y la mediana falange del índice o incluso ligeramente más atrás", considerará la importancia del dedo meñique y su contacto con el arco, lo cual en su opinión, contribuirá enormemente al control del arco traducido en lograr la fuerza y debilidad que se necesita presionando o relajando este ⁹⁸. Y partiendo ya de estas observaciones, podremos corregir las funciones de los dedos en su misión por controlar el arco, o dicho con más propiedad, el peso de éste a lo largo de todo su recorrido. Así, el dedo meñique será quien controle el peso en el talón, mientras el índice presionando y el pulgar amortiguando, graduarán el peso del mismo en la punta y mitad de su recorrido. Y así también gracias a estos controles, podremos llegar a dividir el recorrido del arco en zonas de distinta dinámica. Estos ejercicios estarán presentes tanto en Geminiani, y aun de forma más exhaustiva en L.Mozart, quien llegado el momento, llegará a observar que todos los sonidos, incluso el de más fuerte ataque, tienen una pequeña, incluso apenas audible suavidad al comienzo del golpe de arco. Suavidad que debe escucharse también al final de cada golpe de arco. "De ahí que uno debe saber como dividir el arco en

⁹⁵ F.GEMINIANI, *The Art.*, Op.cit., p.2.

⁹⁶ L.MOZART, *Violinschule*, Op.cit., pp.55-56 y 59 (Ver figs. IIA, IIIA, IVA y VA).

⁹⁷ J.HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., p.2.

⁹⁸ L.MOZART, *Violinschule*, Op.cit., p.58.

debilidad y fuerza, para presionando y relajando, producir sonidos bellos"⁹⁹.

Volviendo nuestra atención al *Prontuario* sobre la recomendación hecha por Ferandiere de acostumbrarse a tocar con "arco grande, para que adquiriera el brazo libertad", deducimos una clara coexistencia de dos tipos de arco en la práctica de la época, *arco grande* y *arco corto*, derivándose en opinión de nuestro autor del uso exclusivo de este segundo, el inconveniente de estar "preso el brazo con arco grande, y éste es preciso en horquesta"¹⁰⁰.

Dicha coexistencia, ilustra también el carácter de transición de la época que aún no ha resuelto la dicotomía que ya existe en el S.XVII, donde se prefieren los arcos largos para las interpretaciones de solos y sonatas frente a los cortos para la música de baile y conjunto¹⁰¹, y adelanta también una práctica ambivalente en sus músicas, en la que nuestro autor se inclina por el lado más noble ubicando también su ejercicio en la orquesta.

Fijando ahora nuestra atención en la libertad o falta de ésta en el brazo a que alude Ferandiere al pasar de un arco a otro, tenemos una vez más que descubrir lo no explicitado por Ferandiere pero que hemos de sobreentender para completar el sentido de sus palabras. Una vez más, acudiremos a la autorizada voz de L.Mozart y destacaremos las observaciones que hace en el apartado 17 del Capítulo VII *De las muchas variedades de golpes de arco* de su *Violinschule*. Estas son sus palabras: [...] "el peso del arco del violín ayuda mucho, y no en menor grado que sea largo o corto. Un arco más pesado y más largo ha de usarse más ligeramente y retardarse algo menos, mientras que uno más ligero y más corto ha de presionarse hacia abajo más y retardarse también más. Sobre todo la mano derecha ha de dejarse aquí un poco rígida, más las

⁹⁹ Ibid., p.97.

¹⁰⁰ E.MORENO, en el Art.cit., dedica un apartado a *El arco* (pp.608-611), donde explica la coexistencia de varios modelos en el S.XVIII, conviniendo en llamar "arco barroco" al de la época de Herrando, y recogiendo así mismo en el texto mencionado del *Prontuario* de FERANDIERE: "Llamaremos "barroco" al arco de la época de Herrando para facilitar la cuestión, bien que el término es tan impreciso en el arco como en el violín: así como hoy el arco está prácticamente unificado en su forma, en el S.XVIII coexistieron muchos modelos en amigable sociedad. Claro espejo de la situación lo tendríamos en las palabras de FERRANDIERE (sic) en su *Prontuario* (pág.23) cuando nos recomienda acostumbrarse [...]".

¹⁰¹ En la autorizada opinión de DAVID D.BOYDEN: "El arco antiguo que llegó a un alto grado de perfección hacia 1750, acogía diferentes tipos, entre los que se distinguían el largo y recto de sonata de los italianos, el relativamente más corto de baile de los franceses y el curvado hacia afuera de los alemanes". (Vid. D.D.BOYDEN, *Historia*, Op.cit., p.112).

relajaciones y las contracciones de la misma han de regularse de acuerdo con el peso y la longitud, o la ligereza y la cortedad del arco" ¹⁰². He aquí una esclarecedora explicación de los diferentes comportamientos del arco según la naturaleza de éste. En esa mayor presión, e incluso cierta rigidez de la mano al tocar con el arco corto a que alude L.Mozart, encontramos el apoyo para una mayor comprensión y sentido de las palabras de Ferandiere: "pues usando siempre de arco corto, estará preso el brazo con arco grande" ¹⁰³.

Otras cuestiones acerca del gobierno del arco que afectan al movimiento del brazo y flexibilidad de la muñeca, tratados por autores como Geminiani y Mozart de forma pormenorizada, no aparecerán indicadas en ningún modo en el *Prontuario*. Así se expresará Herrando, autor más cercano a Ferandiere, sobre este asunto: "el Arco se ha de llevar ni mui apretado, ni mui floxo, sino en un buen Equilibrio, y el Brazo de este se lebanta naturalmente separado el Codo del Cuerpo como un jeme y del codo arriba quieto, porque el movimiento há de ser desde el Codo en adelante con soltura en la muñeca, y igualdad en el Arco" ¹⁰⁴.

Por nuestra parte, hemos de suponer una vez más, que la libertad o prisión del brazo a que alude Ferandiere, esconderá el ejercicio y coordinación de una serie de factores que, aunque no se hayan manifestado, existían en el manejo del arco de nuestro autor.

II.1.4.3.2. Las cuatro lecciones de arco. Las reglas y su vigencia.-

Al comienzo del apartado 9, al seguir el discurso de Ferandiere en sus instrucciones para hacer la mano al discípulo en los cambios de posición - *mutaciones* -, reflejamos su alusión al arco y su manejo, "poniendoles [a los Discípulos] por su orden las quatro lecciones de arco, *suelto*, *ligado*, *stacado*, y *picado*, [para que así] formen un estilo abierto, y no estén sujetos

¹⁰² L.MOZART, *Violinschule*, Op.cit., p.119.

¹⁰³ Vid. nota 92.

¹⁰⁴ J.HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., p.2.

Jeme: Medida de longitud que es la distancia entre las extremidades del dedo pulgar y el índice abiertos todo lo posible. (M.MOLINER, *Diccionario del uso del Español*, Madrid: Gredos, 1991, vol.II, p.186.).

á solo un modo de tocar." ¹⁰⁵. A estos cuatro golpes de arco se referirá Ferandiere más adelante en su exposición, sin detenerse especialmente en la explicación de cada uno de ellos, pero citándolos en el contexto que conviene a su discurso, para así ilustrar el sentido general de su exposición. Ésta tomará ahora un tono dialogante y prometedor, para sacar de dudas y sobre todo informar a su supuesto interlocutor: "Yá veo estarás deseando decirme: Señor Ferandiere, si hay reglas para tomar el arco, y el Violín, como están tan ocultas, que no han llegado á mi noticias, ni creo que á los mas de los Profesores? Y esto lo infiero por dos motivos, el primero, no explicarlas quando enseñan; el segundo, note Vmd. si tocan dos, ó tres, ó treinta un mismo papel, advertirá, que los unos tiran el arco arriba, y al mismo tiempo los otros abaxo, sin guardar union en materia de arco, ni en tomar el instrumento, por lo que suplico me saque de esta confusion" ¹⁰⁶. Ferandiere continuará informando sobre las reglas del arco, para manifestar claramente los procesos de cambio a que éstas están sometidas en su tiempo. La manifestada falta de igualdad en llevar el arco, bien arriba o abajo en los conjuntos instrumentales, le servirá para testimoniar un estado de confusión, en el cual parece recrearse. Algunos aspectos de esta confusión, serán concretados, e incluso hará notar que estos cambios que obedecen a nuevas modas, también están presentes en nuestro suelo: "En quanto á sus reglas [las del arco] es oy difícil la respuesta, pues las que habia *de arco abaxo al dar el compás: arco buelto* [arriba] *en nota semicopada: arco abaxo en principio, y fin de la obra*, hoy se ha hecho moda lo contrario (que aún aquí ha tenido lugar) pues hoy es lo vistoso empezar ázia arriba, acabar ázia arriba, y tocar ázia arriba renglones enteros, si son de acompañamiento; y al contrario, tambien renglones enteros ázia abaxo, que esto es realmente lo que llaman *stacato*. Tocar *picado* se llama llevar salpicadas las notas en una arqueada. Suelto, y ligado son los dos modos mas comunes; y finalmente, es cierto que á los principios debes observar las reglas que llevo referidas, aunque despues gires por donde mas

¹⁰⁵ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.22.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp.22-23.

te acomode" ¹⁰⁷.

Y en estas líneas, quedará resumida toda la temática que afecta al fundamental apartado que en los tratados de Violín se dedica a los golpes de arco. El valor testimonial de las mismas, pensamos es grande. Ferandiere aquí, adopta una posición de perfecto cronista. Sus explicaciones en los asuntos puntuales son pocas pero suficientes para sobreentender una vez más todo lo que él no pormenoriza. Su actitud, es abierta y flexible, no hay en sus palabras visos de autoridad que imponga o descalifique. Es consciente de la relatividad de unos hechos, y estos son los que él vive desde su mundo de violinista. Y frente a la posición de nuestro autor sobre estas cuestiones, la actitud de J.Herrando resultará mucho más inflexible y atrasada.

Los quince años que separan las publicaciones de ambos autores no parecen suficientes para justificar este cambio de actitud ante un tema tan fundamental como es el arco y su manejo a la hora de articular las frases musicales. Así de contundente resulta Herrando en su tratado sobre este tema: "siempre en principio de Compas, ha de venir el Arco abaxo, en todos tiempos y Aires" ¹⁰⁸, para más adelante mostrar su desacuerdo con las nuevas tendencias que se avecinan y que representarían el mundo descrito por Ferandiere. Su discurso no deja lugar a duda: "y si por estar ya adelantado el que aprenda assi por aficion como por Obligación y quisiere hazer algun Primor o Glosa, quando toque a solo sea guardando siempre las Reglas del Arco, pues dicen que en sabiendo, lo mismo tiene a un lado, que á otro, y no me pareze, que es esta buena Regla, por que aunque se haga la Glosa o Primor, que se quiera, siempre ha de ser bajo de las dichas Reglas, haciendo que el Arco en principio de Compás, se ligen, piquen, estaquen, ó suelten las Notas, que al sonador le parezcan mas Competentes para lograr el fin" ¹⁰⁹.

Al hilo de estos discursos, y en nuestro empeño por contextualizar al máximo éstos, resultará muy conveniente hacer un poco de historia. Según la autorizada opinión de D.D.Boyden: "A principios del siglo XVII se comenzó a

¹⁰⁷ Ibid. pp.23-24.

¹⁰⁸ J.HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., p.12.

¹⁰⁹ Ibid., p.17.

estimar el papel vital de la técnica del arco y se entendió la relación básica de su empleo hacia abajo para marcar las pulsaciones fuertes", [...] "La técnica del arco consistía en ataques independientes y sin legato, particularmente efectivos en la tercera parte superior de éste y para la música de baile. También se ejercía el ataque legato utilizado para unir dos o más notas, según las indicaciones de ligadura" ¹¹⁰. El siglo XVIII, será el marco que propiciará los desarrollos más sustantivos en la historia del violín. Un país como Francia, apegado a la música de danza en el siglo XVII, empezará a despertar durante el S.XVIII, para en su segunda mitad ocupar un espacio tan seguro como el ocupado por los italianos. J.M. Leclair (1697-1764), figura fundamental en este progreso, será quien siguiendo los modelos italianos, acabará produciendo sonatas con un auténtico sabor francés. En el caso de Alemania, si su avanzada técnica del S.XVII fue absorbida por la principal corriente de la tradición italiana a comienzos del S.XVIII, una figura como J.S.Bach (1685-1750) y su música para violín a solo (*Sonatas y Partitas*) no pasará inadvertida, convirtiéndose en un legado irrepetible e insuperable en la literatura violinística. Junto a ellos, el magisterio italiano abierto en el S.XVII por la figura de A.Corelli (1653-1713) y seguido por F.Geminiani (1687-1762), P.A.Locatelli (1695-1764) entre otros, además de otras significativas personalidades como A.Vivaldi (1678-1741), G.Tartini (1692-1770) y F.M.Veracini (1690-1768) irradiará a lo largo del siglo su influencia a estos y otros países ¹¹¹. Asistiremos así, a una fecunda siembra a lo largo del siglo de la mano de violinistas-compositores, en la cual las influencias recibidas de unos y otros en el desarrollo violinístico acabarán conformando las pautas fundamentales de su técnica y repertorio a comienzos del S.XIX. España no estará ajena a todos estos movimientos. Sus lazos con Italia y la presente monarquía borbónica a lo largo del siglo, serán el garante de todo un caudal de influencias ¹¹². Así, el tratado de J.Herrando

¹¹⁰ D.D.BOYDEN, *Historia*, Op.cit., p.109.

¹¹¹ Recuérdese que F.GEMINIANI en 1714 marchó a Inglaterra, y ya nunca más regresó a Italia. Así mismo, P.LOCATELLI se estableció en Amsterdam, ciudad donde se editaron obras de CORELLI, VIVALDI y LOCATELLI.


¹¹² Cfr. L.SIEMENS HERNANDEZ "Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII, en *Revista de Musicología*, vol.XI, 1988, nº3, pp.657-765.

se convertirá en la primera voz consciente y autóctona sobre un instrumento como el violín en España ¹¹³. Y lo hará en el mismo año, 1756, en que una figura como L.Mozart, desde el centro de Europa, publica su monumental obra en un gesto absoluto y conclusivo. Por otra parte, el magisterio de una figura como Geminiani desde su residencia inglesa, se nos manifiesta como deudora y leal a los primeros alientos corellianos, con un fino instinto musical y una efectiva y comprometida tarea didáctica. Estas dos obras y sus autores, L.Mozart y F.Geminiani, a quienes hemos elegido como último y más sólido telón de fondo para nuestras consideraciones, nos muestran no sólo sus enseñanzas y métodos, sino el trasfondo de una literatura y rico lenguaje musical que en España aún no está consolidado. Aquí pensamos está el quicio que articula las grandes desigualdades entre unos y otros tratados.

Si regresamos a la específica y vital temática que nos ocupa ahora, el arco y su movimiento, los golpes de arco, etc., y nos asomamos a las páginas que tratan estos temas en el *Violinschule* mozartiano, lo primero que percibimos además del rigor y sistema con que están tratados los mismos, es una rica realidad de ejemplos musicales para desde ella poder ir explicando los diferentes supuestos y problemas musicales con su conveniente resolución. L.Mozart se acerca a la música en su fraseo, en su carácter y espíritu más elevado para desde allí, con su instrumento y la solidez de su formación, mostrarnos las posibilidades de éste en su servicio a la música. Estamos pues, ante un auténtico tratado instrumental que descubre y resuelve los problemas que presenta un instrumento en su aprendizaje y en la lección permanente que supone el servicio del instrumento ante la única realidad importante: la música y su interpretación digna. Y la mejor prueba de todo ello, radica en la generosa y puntual ejemplificación de los diversos supuestos musicales, integrados en un mismo plan y observados desde criterios firmes.

En el caso de J.Herrando, como en el posterior *Prontuario* de Ferandiere, los criterios, cuando existen, parecen interpelar al propio autor, y en realidad, el conjunto de contenidos expuestos parece responder a la necesidad de contar lo que se sabe y practica, sin disponer para ello de la reflexión y material

¹¹³ Si bien las *Reglas* de P.MINGUET e YROL son de 1752, no concederemos a estas la entidad de Tratado, como lo hace L.SIEMENS HERNANDEZ en el artículo anteriormente citado (Vid. pp.662-663).

contrastable que consolide lo expuesto. En las cuatro lecciones de arco de Ferandiere, se nos muestran en realidad los primeros movimientos del arco. El orden en que aparece es histórica y didácticamente el correcto para el mundo violinístico de nuestro autor. Herrando, unos años antes, será más explícito al ilustrar estos golpes de arco con sus ejemplos musicales, los mismos pensamos que apunta Ferandiere en su discurso desprovisto de ejemplos. *Suelto y ligado*, son los dos modos más comunes para Ferandiere. Y así se presentará la primera lección de Herrando *Notas sueltas y Ligadas en Compasillo*, para al término de la misma advertir: "Esta Lección si se quiere tocar sin ligados, se puede, pero se ha de observar que despues de la Seminima las dos siguientes Corcheas se hagan estacados, bolbiendo el Arco abajo" ¹¹⁴, esto es lo que Ferandiere más adelante explica como tirar [con el arco] "tambien renglones enteros ázia abaxo, que esto es realmente lo que llaman *stacato*" ¹¹⁵. Dos lecciones despues, Herrando explicará: "En la Lección que sigue una Nota [arco] abajo y las demás [arco] arriba, y con esta Observacion se puede tocar picada apuntándose assi  " ¹¹⁶ y en la voz de Ferandiere se nos dirá: "Tocar *picado* se llama llevar salpicadas las notas en una arqueada" ¹¹⁷.

Así pues, el fundamental bagaje con que ambos autores cuentan, resulta ser el mismo. Ahora bien, los quince años transcurridos, permiten a Ferandiere con respecto a Herrando un discurso más libre y abierto, menos atado a reglas. En este sentido, nos vemos una vez más obligados a transcribir el comentario que E.Moreno dedicado a nuestro autor: "si en algo pudo aventajar Ferrandiere (sic) a Herrando, eso fue en tolerancia, amplitud de miras y elasticidad de concepto, tan importantes entonces como hoy para el más honesto de los decursos de la carrera de un instrumentista" ¹¹⁸.

Por otra parte, cuestiones como el ataque del arco y las diferentes matizaciones del sonido, que en autores como F.Geminiani y L.Mozart tendrán

¹¹⁴ Cfr. J.HERRANDO, *EL Arte*, Op.cit., p.12.


¹¹⁵ Vid. nota 106.

¹¹⁶ J.HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., 13.

¹¹⁷ Vid. nota 105.

¹¹⁸ E.MORENO, Art.cit., en *Revista de Musicología*, p.622.

un tratamiento gradual y progresivo, partiendo de un sonido largo según el esquema dinámico $\leq \gt$, para seguir toda una suerte de matices, en las páginas del *Prontuario* no tiene espacio ni existe ningún momento que apunte a su consideración de forma explícita. El lógico requerimiento a todo principiante para cuidar el sonido e ir ganando en el control, afinación y calidad del mismo, no cabe entre las apuntaciones de este *Prontuario*. Estas y otras cuestiones básicas han sido omitidas, sin que ello signifique que carezcan de valor para el autor del mismo. En este sentido, el último párrafo del apartado 9, es una declaración de intenciones que manifiesta el deseo de llegar a cubrir carencias del *Prontuario*, con *Trios* y *Solos* junto a unos *Caprichos* ya escritos por Ferandiere para su discípulo. Y todo ello contando con el concurso de otros autores y los servicios de una nueva imprenta en Madrid, que descubrirá la verdad de todo lo dicho, con un último propósito consistente en la elaboración de un tratado sobre la *Composición instrumental*: "Todo lo referido lo hará verdadero la nueva Imprenta que ha salido en Madrid, en donde espero que en corto tiempo saldrán varios Autores tratando de varias materias acerca de esta ciencia y yo espero en Dios ser uno de los que den á el público *Trios*, y *Solos*, con los caprichos que te ofrecí, como tambien otro librito, tratando solo de la *Composicion instrumental*" ¹¹⁹.

II.1.5. El violín acompañante: una práctica para aficionados.—El apartado 10 del *Prontuario* ofrece el primer ejemplo musical: un Minueto con su bajo. Antes, Ferandiere nos presenta una *Escala del Baxo* para hacer con el violín. Escrita en su correspondiente clave "La llave del Baxo siempre es de Fefaut, pintada en quarta raya: tiene su primer punto en Cesolfaut regrave [do^1], hasta *Elamí* agudo [mi^3], o más arriba" ¹²⁰. Dicha escala, va falseando las notas reales que corresponderían al violoncello desde el do^1 hasta el mi^3 :  por el ámbito sonoro del violín comprendido entre el sol^2 y el mi^3 . Todo ello sin pasar de la primera posición

¹¹⁹ F. FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.24.

¹²⁰ Ibid., pp.24-25.

hasta la segunda cuerda, realizando el mi^3 en esta cuerda con el dedo 4. Ferandiere advertirá a continuación: "los quatro primeros puntos regrades de C.D.E. y F. no los tiene el Violín, por lo que siempre que se encuentran, se hacen octava arriba [en realidad dos octavas más arriba]; y así el primer punto de la llave del baxo, que se puede hacer en el Violín, es *Gesolrreut* grave, que está en la primera raya " [que sonará una octava más alta que el sonido escrito] ¹²¹.

La razón de tales explicaciones será facilitar a los aficionados el aprendizaje de esta "llave del baxo" para así tener acceso a la música practicada en las Academias, supliendo el papel que haría un violoncello. Estos aficionados, con menos dedicación que otros debido a sus ocupaciones, se alegrarían al poder así, de esta singular manera participar en las sesiones musicales, reservando los papeles más comprometidos para instrumentistas más diestros. Es de suponer, que el resultado final de esta práctica restaría valor musical a las obras interpretadas debido a los consiguientes cruces de voces e inversiones involuntarias, al mismo tiempo que beneficiaría el mayor concurso musical de incipientes aficionados. Y es evidente también, que si tal práctica se propone como posible desde las páginas de este *Prontuario*, es porque está en la disposición de muchos aficionados de aquella sociedad burguesa el hacer música de cámara.

El Minueto que Ferandiere nos presenta para ilustrar ese "falso-bajo" en un segundo violín, cumple muy bien con los propósitos de su autor ¹²². Escrito en Do Mayor en dos secciones de ocho compases, la voz del "bajo" con sencillos movimientos de $3a$ y de grado recorrerá todo el ámbito propuesto en la *Escala del Baxo*, concluyendo en las cadencias con los consiguientes saltos de $8a$ y $5a$ descendente al final. La melodía partiendo de un motivo con el siguiente diseño rítmico $\text{ㄱㄴ} | \text{ㄱㄱ} |$ moviéndose en un ámbito entre sol^3 y Re^5 , verá aumentada su pequeña complejidad en la segunda sección, con disminuciones de corcheas en los últimos compases, con el permanente acompañamiento del pulso de negras en el violín acompañante. En definitiva, una adecuada ilustración

¹²¹ Ibid., p.25.

¹²² Ibid., p.26.

didáctico-musical para las intenciones expuestas por Ferandiere en este apartado: "También he contemplado, que los aficionados, que por sus ocupaciones no puedan llegar á tocar en Academias, se alegrarían poder hacer su papel en ellas. Esto lo podrían hacer, si supieran la llave del baxo, que por su falta, y ser parte esencial, tal vez no se puede tocar; y así pondré aquí su explicación, para que lo aprendan sin Maestro" ¹²³.

II.1.6. Los "secretos del violin".— Bajo el epígrafe *Secretos del Violin*, Ferandiere concluirá la parte dedicada al *Instrumentista de Violin* de su *Prontuario*. El primero de estos secretos nos descubrirá las excelencias de un adecuado tratamiento dinámico en la interpretación musical. Y como viene siendo habitual en nuestro autor, su discurso se ceñirá a circunstancias concretas, lejos de abstracciones conceptuales, mostrando datos que reflejan sus experiencias y el entorno que las rodea. Para Ferandiere, la "mezcla del fuerte, y piano, es quien hace sobresaltar la música, maximé en Horquestas. Si acaso llegases á tocar á solo, guarda ésta misma regla para los Adagios; pero en los Alegros (sic) repitela (sic) segunda vez, arrimando el arco á raíz del mismo puente, y de este modo lograrás que parezca otro instrumento que responde" ¹²⁴. El valor y significación histórico de estas observaciones es grande si se compara con el escueto comentario que unos años antes le merece este tema a Herrando en su tratado. "Quando se vea encima de las Notas una P. quiere decir Piano, y si hay una F. es forte" ¹²⁵. Si a lo largo del llamado barroco musical en sus sucesivas etapas, los matices dinámicos acaban convirtiéndose en una realidad que resulta del claro oscuro musical que presentan formas como el Concerto Grosso, el S.XVIII asistirá al refinamiento consciente de este adiestramiento expresivo a través de una disciplina orquestal. Y en este sentido, la orquesta de Mannheim y la figura de J.Stamitz (1717-1757), serán el mayor exponente de estos logros. Al hilo de estas

¹²³ Ibid., p.24.

¹²⁴ Ibid., p.27.

¹²⁵ J.HERRANDO, *El Arte*, Op.cit., p.10.

consideraciones, que Ferandiere en 1771 subraya la importancia del *fuerte* y del *piano* en la música a través de la orquesta, le hace participar de alguna manera de ese nuevo espíritu y de las posibilidades expresivas de la música instrumental de aquel entonces. A continuación, su discurso dirigido al discípulo en la posibilidad de que éste llegue a tocar *solo*, recomendará esta misma mezcla de *fuerte* y *piano* cuando "se repite dos veces un paso", en los Adagios, añadiendo una nueva sutileza tímbrica para la ejecución de los Allegros en la segunda repetición, "arrimando el arco á raíz del mismo puente, y de este modo lograrás que parezca otro instrumento que responde".

L.Mozart, en el último capítulo de su *Violinschule* dedicado a tratar los requisitos de una correcta lectura de la música, y particularmente de la buena ejecución de ésta, nos ofrece una posición resuelta apoyada en criterios firmes, ofreciendo a su vez datos que reflejan las inclinaciones y debilidades de muchos instrumentistas de entonces, que pensamos siguen vigentes en la actualidad. Denuncia L.Mozart, el deseo muy generalizado a ser solista antes que violinista en una orquesta, como también el trabajo en solitario realizado por aquellos que tienen ese deseo; y sobre esta clase de músicos llegará a decir: "Mientras tocan un Allegro todo va bien; pero cuando viene un Adagio, les traiciona su gran ignorancia y mal juicio en cada uno de los compases de toda la obra. Tocan sin ningún método y sin ninguna expresión; el *piano* y el *forte* no se distinguen; los adornos están en lugares equivocados, demasiado cargados, y la mayoría tocados de manera confusa. De este tipo de gente, raramente puede esperarse una mejora" ¹²⁶. Este discurso, sin duda más rico y preciso, no deja de ofrecer ciertas connotaciones con el expresado por Ferandiere. Algunas de las referencias utilizadas en ambos discursos, revelan un compromiso común y unas actitudes y *criterios musicales* que no resulta forzado suponer afines.

El tratado *L'Art du Violon* de J.B.Cartier (1765-1841) publicado en 1798 que -según anuncia en su *Prefacio*- sigue los preceptos y ejemplos sacados de los principios de Geminiani para la escuela italiana, de L.Mozart para la alemana y de Tarrade (sic) y L'Abbé para la francesa, en el apartado 24 de la primera parte "Del piano y del forte" se dice: "Ambos resultan muy necesarios para

¹²⁶ L.MOZART, *Violinschule*, Op.cit., pp.215-216.

expresar la intención de la melodía; como toda buena música tendrían que componerse a imitación del discurso. Estos dos adornos se destinan a conseguir los mismos efectos logrados por un orador cuando aumenta o disminuye la voz"¹²⁷. La obviedad de tales declaraciones, hoy nos muestran el sentido y valor que entonces tenía el reconocimiento del *forte* y el *piano* como uno de los mejores *adornos* para llenar de belleza y sentido a la música.

El segundo de los "secretos" expuestos por Ferandiere, presenta el hallazgo acústico de un sonido resultante de otros dos ejecutados de diferente forma, con el arco uno y el otro pulsando con el dedo índice. La nota un Elamí (mi⁴) agudo en la segunda cuerda pisada con el dedo 4, será la producida con el arco, en un sonido prolongado, y el segundo sonido saldrá de la primera cuerda (mi⁴), batiendo dicha cuerda con el dedo índice con fuerza e igualdad dando como resultado de estos dos sonidos producidos con distintos ataques un nuevo sonido, que según Ferandiere solo surgirá si el violín es bueno. Estas son sus palabras: "Si encuentras un *Elamí* agudo, que dure mucho tiempo, tómallo con el cuarto dedo en la segunda, que esté bien afinado, y con el primer dedo bate la prima fuerte, y con igualdad, sin llegar el arco á la prima, sino solo á la segunda, y sentirá el oído un martillito, que parece dá en una campana de plata. Esta observación es tambien buena para experimentar si un Violín es bueno, pues en el que no lo es, no suele responder la campanilla"¹²⁸. De la atenta lectura de este "secreto" y sin el menor deseo de hacer de su contenido un problema acústico del que deriven multitud de hipótesis, y considerando sobre todo la acientifidad con que está expresado por Ferandiere que sólo nos cuenta algo que él ha *oído* y nos lo describe con el lenguaje más directo e ilustrativo que posee, deducimos el hallazgo auditivo de uno de los sonidos parciales del sonido mi⁴, en función de una serie de variables que no podemos precisar y que determinarían con exactitud este sonido¹²⁹. En cuanto a la

¹²⁷ J.B.CARTIER, *L'Art du Violon/ on/ Collection choisie dans les Sonates des Ecoles/ .Italienne, Francoise et Allemande,/ Précédée d'un abrégé de principes pour cet Instrument.*, Paris, [1798], [p.5].

¹²⁸ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.27.

¹²⁹ El siguiente texto de J.PIERCE, ilustra el sentido de nuestra consideración: Una cuerda de piano tensada puede vibrar a más de una frecuencia. [...]. Pulsando o percutiendo una cuerda tensada, se excitan muchas de estas vibraciones y se produce una onda sonora complicada, formada por muchos armónicos. La longitud, masa y la tensión de la cuerda determinan la periodicidad y la altura del sonido que se produce, pero no determinan la forma de onda

calidad del instrumento (características propias de construcción, tamaño, materiales, etc.), ésta como bien observa Ferandiere, resulta decisiva a la hora de conseguir sonidos nuevos. En este sentido, trabajos recientes realizados con la tapa armónica y el fondo del violín, revelan datos y conclusiones que servirían también para alimentar las hipótesis y conjeturas acerca de las consideraciones que cabe hacer sobre la exposición de nuestro músico ¹³⁰.

Finalmente, hemos de valorar una vez más ese fino oído musical de Ferandiere que, a su manera, desprovisto de rigor científico y sin la menor intención por teorizar, nos dice lo que oye como músico, al margen de cualquier especulación teórica ¹³¹.

La ejecución de sonidos armónicos en el violín, entonces conocidos como *flautados*, constituirá el último de los "secretos" de Ferandiere en una exposición nuevamente plagada de experiencias y anécdotas personales. Y muy probablemente sea esta la primera vez que en España aparecen comentados tales recursos en el violín en una publicación sobre este instrumento, lo cual no quiere decir que no se conocieran y practicaran hasta entonces. Tal es el caso de Herrando, quien en su tratado no los menciona, desprendiéndose sin embargo

exacta. Las proporciones relativas de los distintos armónicos depende de si pulsamos la cuerda o la percutimos y en qué punto a lo largo de su longitud lo hacemos. Podemos percibir la diferencia en la calidad de sonido, o timbre [...] Cuando excitamos una cuerda con un arco obtenemos un sonido persistente que tiene otro carácter, aún cuando las resonancias de las cuerdas puedan ser idénticas". (Cfr. J. Pierce, *Los sonidos de la Música*, Labor, Barcelona, 1985, p.46). A todo ello hemos de añadir por nuestra parte que hemos consultado con violinistas en la actualidad, los cuales han seguido al dictado las instrucciones de FERANDIERE, y no han encontrado tal sonido, lo cual no es óbice para descalificar lo anunciado por nuestro autor. si tenemos en cuenta el concurso de variables que concurren en el hecho.

¹³⁰ Cfr. C. MALEY HUTCHINS, "Acústica de las tablas del violín" en *Acústica Musical*, Libros de Investigación y Ciencia, Prensa científica, Barcelona 1989, pp.42-52.

¹³¹ En este sentido, el discurso de L. MOZART en su *Violinschule*, resulta mucho más riguroso he informado en cuestiones similares: "Para concluir este capítulo [Cap.VIII. De las posiciones], haré aquí otra observación útil, de la que los violinistas pueden hacer uso al tocar con pisada doble y que les ayudará a tocar con afinación, buen tono y vigorosidad. Es cosa irrefutable, que cuando se golpea o roza una cuerda, pone en movimiento otra afinada al unísono con ella [resonancia por simpatía]. Mas esto no basta. He probado que cuando se tocan dos notas simultáneamente, la tercera, ahora la quinta, incluso la octava, y así de seguido en el violín, oímos su propio acorde. Esto sirve de prueba innegable que todos pueden experimentar por sí mismos si son capaces de tocar las notas con afinación y corrección. Pues si dos notas, como indicaré más adelante, se arrancan adecuadamente del violín, seremos capaces de oír con toda claridad en ese mismo momento la voz más baja, pero con un sonido apagado y ronroneante. Si al contrario las notas se tocan desafinadas y una u otra se pisan desafinando en grado mínimo por arriba o por abajo, la voz más baja resultará desafinada. [...]. De aquí se infiere la poderosa, que es la triada armónica (*trias harmonica*). Por ejemplo, si dos notas están separadas por una tercera menor, la tercera mayor o décima se oye en adición por debajo, produciendo así una Triada concordante [...]".

Cfr. L. MOZART, *Violinschule*, Op.cit., pp.163-164.

de la lectura de algunas de sus obras la utilización de los mismos ¹³². Con respecto a las "fuentes" a que recurre nuestro autor para justificar el conocimiento de estos efectos en el violín, el violinista y compositor francés Jean Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) y su obra -la cuarta de su producción- *Les Sons Harmoniques, Sonatas a Violin seul avec la Basse Continue*, publicada hacia 1738 en París, es el principal apoyo de Ferandiere para dar a conocer estos sonidos en el violín. En su *Prontuario*, este "Artecillo de Mondonvila, Autor Francés, en que se trata largamente de hacer Flauta en el Violín" ¹³³, según las propias palabras de Ferandiere, enumera todos los armónicos naturales, siendo posteriormente otro autor francés L'Abbé le Fils (1727-1803), quien en 1761 en sus *Principes du Violon* dará todos los armónicos naturales y artificiales usados actualmente ¹³⁴. Es Mondonville uno de los autores que representan el florecimiento del violín francés en el siglo XVIII. En el *Prefacio* de la obra citada, explica el origen y da la razón del uso de estos sonidos armónicos naturales, explotando a continuación en las sonatas con Bajo continuo, el uso de los mismos. Músico experimentador e innovador, lo es en este segundo sentido por el tratamiento que da en sus sonatas a la relación del violín con el Bajo continuo, dando lugar a un nuevo tipo de sonata en el cual el interés musical está repartido entre el solo del violín y el teclado ¹³⁵.

La atención de Ferandiere se fijará también en las obras de dos autores italianos, Felice Giardini (1716-1796) y Domenico Ferrari (1722-1780) discípulo de Tartini: "A un célebre Apasionado oí tocar en Oviedo, que gustaba mucho de los Autores *Giardino* y *Ferrari*: estos suelen traer en sus Alegros (sic) renglones enteros de Flauta, y Flautino; y como él no sabia mas que dos,

¹³² Cfr. E.MORENO, Art.cit., pp.605-607. E.MORENO señala también a FERANDIERE como el primero en citar estos sonidos, advirtiendo que "algunos atribuyeron su introducción a Phelipe Libón en España [en 1798, a su llegada a Madrid tras sus estudios en Londres con Viotti], pero ya es mencionada [una técnica de la mano izquierda] por Ferrandiere (sic): nos referimoss a los "flautados" o "sonidos armónicos". (Ibid., p.605).

¹³³ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.28.

¹³⁴ D.D.BOYDEN, *Historia*, Op.cit., p.114.

¹³⁵ Cfr. D.D.BOYDEN, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press, 1965, pp.346-7. Además de MONDONVILLE, BOYDEN cita a otros autores que siguen esta innovación como LA GUERRE y GUILLEMAIN.

ó tres puntos en cada cuerda, que es lo que algunos suelen saber, le fué preciso arrinconar muchas de estas obras, con sentimiento por ser buenas. En verdad, que si hubiera tenido la fortuna que yo tuve, de haber encontrado un Artecillo de *Mondonvila*, Autor Francés, en que trata largamente de hacer Flauta en el Violín, no hubiera arrimado tan buenos Autores" ¹³⁶. Ferandiere descubrirá su "secreto" con una escala de nueve sonidos armónicos desde el Re⁴ (segundo armónico natural del sol² de la cuarta cuerda) hasta un sol⁴ producido artificialmente en la tercera cuerda con los dedos 1 y 4, habiendo empleado con anterioridad otro armónico artificial del sonido do⁴ en la cuarta cuerda: "Advierto que los dedos apenas han de llegar con la yema en la cuerda. Tambien habrás advertido en C. y G. los dos números que llévo referidos, que es el arbitrio que he encontrado para que suene Flauta qualquier punto; y para que te enteres, y ratifiques mejor de lo dicho, te pondré un Minuet con el orden de dedos, y cuerdas, verás que este secreto no tiene falencia" ¹³⁷. Tras dicho Minueto, indicando las cuerdas y dedos para cada nota, Ferandiere observará las diferencias entre el segundo armónico natural de la cuarta cuerda (Re⁴) y el tercer armónico natural de la tercera cuerda (Re⁵) en estos términos: "Lo mismo se apunta para hacer Flauta octava alta, que octava baxa, pues siempre suena lo mismo, á excepcion del *Delasolrré*, que puesto el quatro [dedo] en la quarta [cuerda], suena agudo, y con el tres [dedo] en la tercera [cuerda] suena sobreagudo" ¹³⁸.

¹³⁶ F. FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.27-28.

¹³⁷ *Ibid.*, p.29.

¹³⁸ *Ibid.*, p.30.

II.1.7.Tratado II. De los cantantes.

II.1.7.1.Introducción.— Como ya anunciamos en la descripción del *Prontuario*, las últimas páginas de éste están dedicadas al *Cantor*. Aquí, el discurso de Ferandiere, más conciso, obligado quizá por una limitación de espacio, girará básicamente en torno a tres cuestiones: 1º la obligada formación del cantante a través del aprendizaje del Solfeo; 2º las reglas de Estilo y advertencias que habrán de observarse al cantar y 3º los consejos y reglas de buena presencia que se han de tener en cuenta en la interpretación del canto.

Que Ferandiere, *Profesor de Música, Compositor de Teatros, y Violín [...]* como figura en la portada de su *Prontuario*, dedique unas páginas al canto, no deja de resultar significativo si pensamos sobre todo en la formación que ha recibido. Ésta, la que recibía un niño cantor en España, y que al tratar la *Biografía* de nuestro músico referimos en sus líneas básicas, tras el cambio de voz, seguiría su curso en el caso de Ferandiere con la práctica del violín y posterior actividad como compositor. El breve contenido de estas anotaciones al canto frente a la inveterada enseñanza del canto llano y canto de órgano, junto al contrapunto y composición, ofrece el singular valor de una nueva actitud traducida en un nuevo refinamiento y exigencias al canto, sobre todo en su condición expresiva. Una obra como el *Arte de Cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto* (Madrid, 1799) de Miguel López Remacha, tenor de la Capilla Real, escrito veintiocho años después en el para nosotros emblemático año de 1799, ofrece ya el suficiente rigor y orden de contenidos para poder conformar una idea más precisada del canto y sus prácticas en España al término del dieciocho. Ante el reflexivo y sistematizado discurso de López Remacha sobre el *Solfeo* en la primera parte de su obra y el *Buen gusto* en la segunda, los diez apuntes de Ferandiere respectivos al canto, señalan ya las pautas a seguir, tanto en lo que atañe al solfeo como a la formación del buen gusto.

¿Cuál es el estado de la cuestión en España sobre estos temas cuando Ferandiere publica su *Prontuario* en 1771?. Si bien contestar a este

interrogante en su totalidad excedería los límites de nuestro trabajo, sí podemos aportar algunos datos que desde su valor histórico puedan iluminar el espacio desde el que nos habla ahora nuestro autor.

Precisamente en el año de 1771, tenía lugar en la Real Capilla el nombramiento de J.Lidón (1748-1827) para ocupar la plaza de Maestro de Música del estilo italiano, que por la muerte de D.Antonio Moroti, se hallaba vacante en el Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla ¹³⁹. Así mismo, consta en el A.G.P. un documento que bajo el título "Adicción ó Suplemento á la Const[itución 8ª]", revela datos y consideraciones que nos acercan a las orientaciones y valoraciones que sobre la formación musical y el ejercicio del canto se tenían entonces en la principal Capilla musical de España. Dicho documento, se remonta en su escrito al reinado de Fernando VI: "El buen gusto en la Profesión de la Música, no consiste en otra cosa, q.^é en componer, cantar, y tocar bien: y assi como el Ablar, Predicar, Pintar, y hacer las demás cosas bien, no es Italiano, Francés, Español, ni de otra Nacion particular, sino que en todas hay hombres que las hacen bien, y mal, del mismo modo sucede en la Musica. Unicamente acontece el estár sujeta al fluxo, y refluxo de todas las cosas humanas: y por esta causa, hallandose esta Profesion mui de caida en quanto al Methodo, y buen gusto en el Reynado de D.^ñ.Fernando VI, quiso su esposa la Reyna D^a Barbara, embiar á Napoles dos Colegiales con 200.Ducados de Pension, para que vebiendo alli el estilo q.^é entonces florecia, bolbiesen a España con esta perfeccion, y dexasen lugar para otros dos".

"Tubose despues por mejor acuerdo, emplear los 400.Ducados, en un Maestro de aquella Nacion, que sin los riesgos de perdicion á que se exponian dichos dos colegiales, enseñase á todos el estilo, y buen gusto: y en efecto se hizo assí, creando la Plaza que oy posee D.^ñ Josef Lidón, para su unico antecesor D.^ñ Antonio Moroti" ¹⁴⁰. Esta plaza de Maestro de Música de estilo Italiano, figuraría junto a la de Maestro de Rudimentos para la formación de los niños del Colegio, ocasionando a juzgar por la totalidad del contenido de dicho

¹³⁹ A.G.P., Carlos III, Capilla, Leg.4.

¹⁴⁰ A.G.P., Real Capilla, C^a 105.

documento, perjuicios en la formación de éstos, al no existir uniformidad de criterios en ambas enseñanzas. Tal división de enseñanzas fundada en principio en el desconocimiento de estilo que tenía el Maestro de Rudimentos, resultaría con el tiempo innecesaria, proponiéndose la supresión de tales títulos para transformarlos en el de Maestro de Música, sin supresión de ninguna de las dos plazas, pero integrando las enseñanzas de las mismas en este nuevo título: "El transito de la Escuela de Rudimentos á la de Estilo, se apoyaba, en que el Maestro de la primera no le poseía, lo que ciertamente no sucede en el día, pues el que la regenta es sujeto tan Brillante como notorio, y cuyo Merito en el Arte de Cantar segun el gusto mas refinado, es bien patente á toda la Profesión. Añadese á esta consideracion, la de los grandes inconvenientes que resultan de que las dos escuelas ó Aulas no sean iguales en la enseñanza de Rudimentos, y buen gusto, como lo son en Renta, y asistencia, porque debiendose infundir á los Niños el buen gusto desde la primera vez que abren la boca (lo contrario que oy se practica) es un despropósito semejante al de tener una escuela para enseñar á leer, y otra para leer con sentido, pues aunque el Maestro de Rudimentos pudiera sembrar el buen gusto en sus Discipulos, no tiene mas facultades que las de un mero Preceptista, y está sujeto a la tyranica limitacion de no mezclarse en ningun primor, con gran prejuicio de los Colegiales, segun se convencen por la siguiente sencilla reflexion: Empiezan estos niños á cantar, en la tierna edad de 8 ó 9 años, edad la más susceptible de impresion, y como en ella todo su trabajo se hace por imitacion, si el Maestro que le rudimenta posee con perfeccion el Arte de Cantar, y tiene facultades para instruirle, desde la primera Leccion se le infundirá: de modo, que con buen gusto, formará la escala, manejará la voz, y economizará el aliento: con el mismo solfeará, acomodará letra, y lo hará de suerte, que quando llegue el conocimiento expeculativo del Methodo, y la edad en que ahora pasan á la segunda Aula, se hallará habituado en el, con tantas ventajas, que sin mudar de Aula, no será temeridad decir, que habrá algunos que ademas de salir mejores Cantores, ganaran, uno, dos, ó mas años para utilidad de la Capilla, y beneficio suyo" ¹⁴¹.

El espíritu renovador y reformista que alienta estas reflexiones no

¹⁴¹ Ibid., [fols. 1 y 2].

resultará ajeno a los criterios y valores expuestos por Ferandiere en su *Tratado II. De los Cantantes*, como tendremos ocasión de considerar más adelante. Por otra parte, la formación de Ferandiere en Zamora coincidente en el tiempo con esa decadencia en cuanto al Método y buen gusto en el reinado de Fernando VI, nos lleva a la certeza de una renovación posterior en el entonces colegial y niño cantor que recibe las enseñanzas de un Maestro de Música y un Maestro de Gramática. La inclusión de un *Maestro de buen gusto, o estilo moderno de cantar*, con el objeto de conseguir futuros *Cantores Músicos* ¹⁴², no toca la primera formación de nuestro autor, ahora bien, el conocimiento del estilo y buen gusto en el canto, si debió de estar presente en su posterior actividad como violinista y compositor.

El resumen de las obligaciones del Maestro de Principios y del Maestro del buen estilo, expresadas por Melchor Borrue!, Capellán de Honor, en su visita al Real Colegio de Niños Cantores en 1776, será una nueva referencia y consideración histórica a añadir para la mejor valoración y aproximación a nuestro autor en su *Tratado II. De los cantantes*. Así están expresadas tales obligaciones: "M[ae]stro de principios. Primera clase: escuela de principios, y rudimentos en que se enseñe a los Niños el conocimiento especulativo y practico del canto de Organo, hasta leer con franqueza, y soltura sus notas, y cantar con letra lisa, y llanamente, sin adiciones ni primores; cuidando siempre de evitar los vicios de pronunciacion, mal modo de sacar la voz &^a esta clase toca al Maestro de principios". "M[ae]stro de buen estilo. Segunda clase: esta escuela deberá ser del buen gusto, y estilo moderno, en la qual se enseñaran los buenos modos de formar, afinar, y llevar la voz, de unir lo natural con el falsete, de executar con ligereza, y expresion, de vestir y glosar oportunamente y con buena eleccion, y trinar con igualdad, y dulzura

¹⁴² En el *Manifiesto que presenta el Rector del R^l Colegio de S.M.* [D. José Lidon] al muy Ilustre Ayuntamiento Constitucional de Madrid, con fecha 20 de Diciembre de 1813, se dice en el Artículo 29: "El objeto directo del fundador fue el ordenar: que los diez Alumnos de que se compone su dotacion de planta, se empleasen en la servidumbre del culto divino de la R.^l Capilla de Palacio; p.^a cuya instruccion y enseñanza, dotó dos plazas de Maestros, una para la perteneciente a el Arte de la Música; y otra para la correspondiente a primeras letras, Doctrina cristiana, y Gramatica Latina; ademas de los quales, posteriormente se aumento otra de Maestros de buen gusto, o estilo moderno de cantar, con el objeto de que aquellos alumnos, q.^e saliesen de superior abilidad, ascendiesen a ocupar las plazas de Cantores Musicos de la R.^l Capilla; como asi sea verificado en todos tiempos; y los que no llegasen a tener tanto merito, se colocasen en las Santas Yglesias catedrales de España [...]". Cfr. A.G.P., C^a 6776.

&^a esta clase pertenecerá al Maestro del buen gusto" ¹⁴³.

Finalmente, las explicaciones del tratado de López Remacha, sin duda más glosadas y completas que los apuntes de Ferandiere, constituirán una confirmación posterior al sentido y valor de los mismos.

II.1.7.2. Primeras lecciones para formar un *solfista* y Cantor.-

Comienza Ferandiere este *Tratado II. De los Cantantes*, desde la convicción de que al igual que el instrumentista, el cantor ha de "llevar sabida toda la explicacion de música, que llevo referida", advirtiéndole que ha diferencia del instrumentista, el Cantor necesita saber el nombre de los puntos [notas], pues es él con su voz quien entona, mientras que en el caso del Instrumentista es el instrumento quien lo hace" ¹⁴⁴. Y de esta falaz necesidad que deriva de identificar los nombres de las notas con los sonidos que representan, surgirá la inexorable necesidad del riguroso aprendizaje del solfeo: "procurará el Maestro gastar mucho tiempo con el Discipulo en el *Solféo*, poniéndole lecciones de todas claves, de todos ayres, y tiempos, y de todos tonos, hasta que esté diestro en los nombre de los puntos, y de sus mutanzas, enseñándole de suerte, que aún estando la clave llena de accidentes, cante él por otra llana, y natural" ¹⁴⁵. Y nuevamente percibiremos aquí ese lenguaje que nos sitúa entre lo antiguo y lo moderno, en las referencias hechas por nuestro autor al sistema de mutanzas y al más cercano a nosotros ejercicio del transporte tonal. A este respecto, la postura de López Remacha, más radical y definida, no dará lugar a interpretaciones ambiguas al calificar el uso del sistema de mutanzas "no ménos inútil que impertinente y trabajoso para los principiantes" ¹⁴⁶.

¹⁴³ A.G.P., Ca 8776.

¹⁴⁴ Cfr. F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.30-31.

¹⁴⁵ Ibid., p.31.

¹⁴⁶ Al definir el ejercicio de solfear, López Remacha añade la siguiente nota: "Agenó sería de mi propósito y largo de referir el uso diverso da las Naciones acerca del método de Solfear ántes y despues del sistema establecido por Guido Aretino recibido entónces universalmente, y alterado despues segun el genio y capricho de cada Nacion. Bástanos saber que el método de Solfear mas recomendable así por la razon como por la practica y acepcion de los buenos Profesores es por transposicion ó con fingimiento de Llaves, usando de la sílaba *si* en la séptima nota de la Gama para obviar las mutaciones o *mutanzas*, cuyo uso es no menos inútil que

En el segundo apartado, formado ya "un mediano *Solfista*, se pondrá á cantar letra; y para esto será conveniente, que acabado el solféo, empiece por la primera leccion, cantandola con la letra A, luego con la E, y tambien con la O, expresandola en cada punto, menos en los ligados, procurando sujetar, y abrir la boca á correspondencia de las tres bocales, que las otras Y, V, son imperfectas para la execucion" ¹⁴⁷. De este modo, Ferandiere establece los primeros pasos para pasar de la esctricta práctica del Solfeo a los primeros ejercicios encaminados a dotar de expresión el canto. El discurso de López Remacha resulta más explícito en este sentido, llegando incluso a anticipar los posteriores contenidos previstos en el plan de Ferandiere cuando en el capítulo *De la Expresión* de la 2ª parte de su Tratado nos dice: "Parece no deberíamos tratar de la mocion ó expresion que pertenece al Canto hasta que el Principiante poseyese pefectamente la lectura del Solfeo, y de consiguiente estuviese en aptitud para cantar con letra, pues el simple Solfeo, aunque se execute con una sola vocal, solo es para vencer con el estudio privado ciertas dificultades en órden á la execucion de garganta y *Portamento* de voz, proporcionándose mejor para la buena práctica del Canto unido á la letra ó Poesía: y por lo mismo no siendo otro el fin ni la utilidad de este exercicio, parece importa poco que se exprese ó no el Canto, pues luego la misma persuasion y sentimientos de la letra enseñarán al Cantor cuándo, y en qué términos lo ha de hacer" ¹⁴⁸. Así mismo, "el mediano solfista" del que parte Ferandiere para iniciarle en estos primeros ejercicios, será también al que aludirá López Remacha en su exposición en un discurso más glosado a la vez que coincidente en su orientación con el mantenido por nuestro autor: "Al paso que el Principiante se va imponiendo en la práctica del Canto por medio del estudio del Solfeo, debe para no perder tiempo, exercitarse tambien en el buen uso de este mismo Canto, es decir, en vencer las dificultades que en orden al uso de las Vocales, de la Voz, del Gorgeo, del Adorno, y del Gusto se objetan necesariamente en los principios á los que tratan de nuevo estas materias.

impertinente y trabajoso para los principiantes. (Vid. M.LÓPEZ REMACHA, Op.cit., p.103).

¹⁴⁷ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.31.

¹⁴⁸ M.LÓPEZ REMACHA, *Arte*, Op.cit., pp.61-62.

Para este efecto, conforme baya sabiendo el Principiante las Lecciones de Solfeo las volverá á pasar, no ya en la misma forma nombrando distintamente las voces musicales, sino executándolas todas baxo una de estas tres vocales A, E, O, que son con las que comunmente gorgeamos, porque las dos restantes no son tan a propósito para este efecto" ¹⁴⁹. Si para Ferandiere las vocales I, U, "son imperfectas para la ejecución", para López Remacha serán además "agenas de la dulzura y suavidad del Canto". Y quando no se pueda prescindir de su uso, debe modificarse su pronunciación lo posible" ¹⁵⁰.

Concluirá Ferandiere este 2º apartado, advirtiéndole que mediante estos ejercicios se conseguirá "dar gusto a los oyentes, que tanto se quejan de no entender la letra, (y con razon) y creo dicen por soflama, que es moda no entenderse" ¹⁵¹.

II.1.7.3. Las reglas de Estilo.— Hasta aquí hemos podido considerar los primeros principios y lecciones que de forma sucinta propone Ferandiere al futuro cantor. Por otra parte, la documentación aportada en nuestra *Introducción*, si hay algo que ilustra fielmente, es la decidida inclinación a formar al cantante según el estilo moderno. La figura del *Maestro de Estilo* se perfila como verdadero quicio en la enseñanza, y de esta figura se seguirá el consiguiente avance musical en la interpretación del canto. La técnica del canto, la expresividad, la perfecta dicción, la musicalidad, los adornos y su conveniente incorporación en el discurso musical, el control y administración del aire, éstos, junto a otros factores, confluirán en la enseñanza del *Maestro de Música*, e Italia a través de su musical lengua será el referente más rico. Seguramente, el magisterio de P.F.Tosi (h.1653-1732) y su obra publicada en Bolonia en 1723 *Opinioni dé cantori antichi e moderni o siano osservazioni sopra il canto figurato*, traducido enseguida a varios idiomas, constituye uno de los primeros tratados serios referidos al canto, sin olvidar

¹⁴⁹ Ibid., pp.40-41.

¹⁵⁰ Ibid., p.37.

¹⁵¹ Ibid., p.73.

que ya un siglo antes, Italia había ofrecido los primeros frutos en este sentido ¹⁵².

En las postrimerías de nuestro siglo XVIII, un tratado como el de M.López Remacha, después de exponer en toda su primera parte todo aquello que es necesario para el perfecto conocimiento del Solfeo, dedicará íntegramente la segunda parte a "formar un perfecto Lector de Música", dirigiendo para ello su atención a todas aquellas reglas que conforman el Buen-gusto en el canto, finalizando con una "Conclusión de todo lo dicho con algunas breves reflexiones sobre los puntos contenidos en esta segunda Parte", que no será otra cosa que una reiteración ampliada, un volver a subrayar lo apuntado anteriormente. Y todo ello obedecerá a un orden metódico como nos explica en el Prólogo: "Va dividida esta obra en dos partes: la primera trata del Solfeo, y la segunda del Buen-gusto: no porque yo juzgue sea ésta materia agena del Solfeo, pues desde la primera Escala debe enseñarse la buena pronunciación, el uso modificado de la voz, el arte de esforzarla y sumirla con igualdad, la dirección económica del aliento, y demás circunstancias que efectivamente forman el Buen-gusto del Canto, sino por dar un orden metódico y regular á las materias teóricas" ¹⁵³.

En el caso de Ferandiere -veintiocho años antes, no lo olvidemos-, su exposición tras otras pequeñas consideraciones, entrará a tratar las cuestiones de estilo. Su lenguaje más primario y espontáneo que el de López Remacha, nos situará justamente en un plano que nos muestra la práctica del canto desde una posición más práctica que normativa. Ferandiere, una vez más nos cuenta lo que escucha y ha experimentado desde su realidad de músico. Así mismo, una vez más tendremos que completar su discurso con aquellas exposiciones más generosas y aquellos datos que la historia nos suministra.

Así se introducirá nuestro autor en el apartado 4 en la fundamental cuestión del estilo: "En sabiendo introducir la música con la letra, buscará Maestro que le enseñe las reglas de Estilo, que la música sin él, sea Instrumentista,

¹⁵²La obra de G.CACCINI, *Le Nuove Musiche* (1602), es uno de los primeros trabajos donde se tratan las posibilidades técnico-expresivas del canto, al servicio del *estilo representativo* en los albores del Melodrama.

¹⁵³M.LÓPEZ REMACHA, *Arte*, Op.cit., Prólogo, [pp.3-4]. Esta orientación de L.REMACHA coincide plenamente con las consideraciones expuestas anteriormente en el documento: *Adicción ó Suplemento á la Const[ituci]on 8ª*. (Vid. notas 138 y 139).

ó Cantor conseguirán poco aplauso, por no dar gusto. Esta[s] reglas de Estilo se reducen á hacer una mezcla de todas las advertencias que aquí verás" ¹⁵⁴.

En primer lugar, Ferandiere advierte de la necesidad de comprender la letra, para no equivocarse al cantar, recomendando que "si acaso acostumbras cantar el Italiano, aprende primero el idioma, para que pronunciando bien, cantes con mas desembarazo, y no se rian de tu lenguaje" ¹⁵⁵. Al hilo de estas observaciones, resulta significativa la reflexión de López Remacha sobre el conflicto observado entre las obras destinadas al culto sagrado y el de la buena escuela de Canto: "la letra influye, anima, y da cierto conocimiento para cantar con mas expresion y propiedad: (supongo para esto, que el Cantor ha de entender el sentido de dicha letra, ya sea latina ó italiana, &c.). La práctica común en orden a esta materia ha sido siempre, principiar á meter letra por papeles de Coro: exercicio verdaderamente fácil, y útil para que los Principiantes (hablo de los Cantores destinados al culto Sagrado) cursen el idioma latino que siempre han de usar, y aprendan desde luego á pronunciarle y acentuarle debidamente; pero al mismo tiempo perjudicial á la buena escuela del Canto, por la falta de método que se encuentra en gran parte de las obras músico-latinas" ¹⁵⁶. Será en el apartado 6 donde el discurso de Ferandiere se muestre más original y decisivo. Para nuestro autor habrá dos modos de cantar de Estilo: *apoyando* y *executando*. "Dos modos comprehendo hay de cantar de Estilo, unos apoyando, y otros executando. El Estilo que mas te acomode, el Maestro te lo dirá: pues sino eres de naturaleza fácil de garganta, no te puede convenir el Estilo de execucion, y entonces te dedicarás á el Estilo de apoyar" ¹⁵⁷.

El discurso de Ferandiere nos facilita el primer dato: para aquellos que no sean de "naturaleza fácil de garganta", esto es, para aquellos cuya voz no tenga gran coloratura y agilidad. A estos no les será adecuado el *Estilo de execución*. Esta primera consideración y reconocimiento hacia la particular

¹⁵⁴ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.32.

¹⁵⁵ Ibid., p.32.

¹⁵⁶ M.LÓPEZ REMACHA, *Arte*, Op.cit., pp.68-69.

¹⁵⁷ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.32.

naturaleza de cada voz, será también convenientemente expresada por López Remacha: "porque no hay Cantor tan excelente, que lo sea igualmente en todos los caracteres del Canto. Unos sobresalen en el *Portamento*, otros en la agilidad de garganta, quienes tienen un perfecto Trino, quienes un delicado Mordente, y debe tomarse lo mejor de cada uno para formar un todo verdaderamente perfecto" ¹⁵⁸.

A continuación, Ferandiere pasará a descubrir el *Estilo de apoyar*: "Este es un Estilo muy gustoso, y algo difícil, pues aunque consiste en abundancia de apoyaturas, sino sabes entretejerlas, te sucederá lo que al niño que juega á el hoyuelo, que de quantos ochavos tira, solo gana el que acierta á entrar en el hoyo. Lo mismo sucede con las Apoyaturas, que solo se dá gusto con la que se introduce en el sitio de su morada" ¹⁵⁹.

Con respecto al adorno de la apoyatura, hemos de decir que su historia ha estado desde siempre muy unida al canto, sobre todo en su capacidad para ligarlo. En este sentido, la ductilidad de su empleo en la música vocal a lo largo de los siglos, es la mejor prueba de su viva presencia en el canto. Los signos para representarla y su ejecución, variaron en el S.XVIII según países y autores. A partir de la segunda mitad del S.XVIII, los signos hasta entonces utilizados, fueron abandonados ante la confusión y vaguedad existente en su interpretación, llegando finalmente a tomarse una posición más unificada y clara con respecto a su ejecución, escribiendo para ello las apoyaturas en notas reales ¹⁶⁰.

Así mismo, el caso del *Portamento* vocal ofrece toda una serie de matizaciones en la historia de su ejecución, dando lugar a diferentes formas de ejecutarlo. La misma palabra tuvo significados distintos; con la expresión "port de voix", autores franceses de los siglos XVII y XVIII, designaron la apoyatura ¹⁶¹. Un autor ya nombrado, P.F.Tosi, rescatará en su tratado un antiguo adorno italiano, el *strascino*, consistente en "arrastrar" la voz

¹⁵⁸ M.LÓPEZ REMACHA, *Arte*, Op.cit., p.97.

¹⁵⁹ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.32-33.

¹⁶⁰ Cfr.M.BRENET, *Diccionario de la Música*, Iberia, Barcelona, 2ªed. 1964, pp.32-33.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp.431-432.

descendiendo de grado en grado y sobre un ritmo ligeramente agitado; resultando un "portamento de la voz sobre el tiempo" ¹⁶².

En definitiva, el canto en sus notas largas, en su línea más ligada y expresiva, será el caldo de cultivo de estas y otras sutilezas no referidas. Y la oportunidad de inclusión de éstas en el canto, será tan importante como su acertada ejecución. El instinto y gusto musical serán la auténtica garantía de tales aciertos. Ferandiere nos habla de las apoyaturas poniendo el acento en la necesidad que hay de "entretexerlas", de no ser así, el "trabajo de haberla puesto [...] servirá de fastidio" ¹⁶³. Así mismo, a este *Estilo apoyado*, tan "gustoso" según Ferandiere, pensamos, es al que se refiere López Remacha cuando aconseja al Maestro de canto: "el discreto Maestro debe proporcionar al Discípulo el estilo diario, ó un continuado ejercicio en aquel caracter de música, principalmente, que sea más adaptable a su voz, pues en él solo saldrá sobresaliente. Debe contemplar su edad, y la robustez de su pecho para no fatigarle en términos que peligre su salud: poniendo particular cuidado para evitar este daño, en aquellos Solfeos especialmente de Tiempo Largo ó Adagios que por su Portamento(a) continuado y Mesas de voz, requieren un pecho robusto y una abundancia de ayre" y en la lectura de la nota explicativa sobre el Portamento encontraremos la relación entre el *Estilo apoyado* de Ferandiere y el expresado aquí por López Remacha: "(a) Voz que usan los Italianos para significar aquel estilo patético, ligado, apoyado y expresivo: tan recomendable como desconocido en nuestros días" (el subrayado es nuestro). ¹⁶⁴.

Frente a este *Estilo apoyado* señalado por Ferandiere, el *Estilo de la execucion*, adecuado para gargantas fáciles, voces ligeras diríamos hoy,

¹⁶² Ibid., p.493. M.BRENET nos lo refiere en los siguientes términos: "Este efecto vocal no tiene signo especial: Tosi, al describir "la belleza del *strascino*", dice que "su explicación sería más comprensible con la música". Se produce "cuando un cantante, al vocalizar sobre un movimiento igual del bajo que camina lentamente de negra en negra, toma el primer sonido superior, arrastrándolo suavemente al grave con forte y luego con piano gradualmente, desequilibrando el movimiento y más bien deteniéndose sobre el sonido mediano en que empieza o termina el *strascino*".

¹⁶³ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.33.

¹⁶⁴ M.LÓPEZ REMACHA, *Arte*, Op.cit., pp.30-31.

El término "Mesas de voz" empleado por L.REMACHA, corresponde al ejercicio del canto consistente en sostener un sonido sobre una sola expiración, variando gradualmente la intensidad del mismo, de menos a más o viceversa: <>, ><. A él se refieren los antiguos Maestros italianos como *messaggio di voce*.

"consiste en que se perciban de tal manera las notas, que se puedan escribir á un mismo tiempo; pues de lo contrario se arma una confusion, que no es nada; y con el trino sucede lo mismo, quando no sale por el conducto natural" ¹⁶⁵. Y aquí, a través de imágenes, Ferandiere nos explicará la naturaleza y ejecución de este segundo modo de cantar de Estilo: "Este estudio se hace con la garganta, preveniendo, que la execucion salga del principio del pecho; así como la fuente que nace de la peña, se oye dentro el rumor con que despide el agua: y no siendo así, el trino y la execucion será falsa, y poco perceptible, por tener su nacimiento entre los dientes" ¹⁶⁶. Y de esta descripción podemos suponer una emisión producida con el concurso del diafragma y garganta, apoyando el canto en el paladar y alveolos dentales, con el esperado resultado de no arrastrar las notas, sino al contrario, "explicarlas" y pronunciarlas con nitidez y propiedad.

Con respecto al trino que menciona nuestro autor, resulta interesante la observación hecha por López Remacha cuando se refiere a la ya citada "Mesa de voz": "Una Nota sostenida, que tambien se llama una Mesa de voz, no se debe suplir con Adorno alguno, sino tomarla con prevencion de aliento, echando poca voz al principio, extendiendo hasta el medio, y recogiénola hasta el fin. Mas si esto no pudiese hacerse por algun particular defecto de la voz, se puede romper la Nota con un trino bien batido, disimulando por este medio dicho defecto: pues en todas las cosas el Arte es para enmendar ó suplir los defectos de la naturaleza" ¹⁶⁷.

II.1.7.4. Otras recomendaciones al Cantor y el "Fingimiento de Claves".— Después de recomendar suavidad, afecto y claridad al sacar la voz "sin fuerza del pecho", Ferandiere concluirá con unas "reglitas de la buena presencia", acertadas todas ellas entonces y ahora: "Procura saber sacar la voz con claridad, suavidad, y sin fuerza de pecho, cantando con mucho afecto,

¹⁶⁵ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.33.

¹⁶⁶ Ibid., p.33.

¹⁶⁷ M.LÓPEZ REMACHA, *Arte*, Op.cit., pp.58-59.

pero con ninguna afectacion, sino con magnanimidad, ó espíritu, y el semblante risueño, no como algunos, que para cantar blando, parece que lloran. 9. La boca, y los ojos naturalmente abiertos, pues hay algunos que abren mucho la boca, y casi cierran los ojos, haciendo con esto una ridícula figura. La presencia algo grave, sin menear pies, ni brazos, ni cabeza, no haciendo visages, gestos, ni arrugas en la frente" ¹⁶⁸.

Finalmente, todos estos consejos los hará extensibles también a los instrumentistas, a quienes en el apartado 3 se había referido distinguiéndolos con respecto a los Cantores en los siguientes términos: "En los Cantores es mas preciso saber batir el compás, que en los Instrumentistas; pues en estos basta que demuestren el primer compás, y lo lleven despues *in mente*: pero en los Cantantes me parece forzoso lo batan siempre para igualdad de los Acompañantes" ¹⁶⁹.

Al comienzo del *Tratado II. De los Cantantes*, entre las enseñanzas que debía recibir el discípulo para su perfecto adiestramiento en el Solfeo, estaba el ejercicio del transporte, "enseñándole de suerte, que aún estando la clave llena de accidentes, cante él por otra llana, y natural" ¹⁷⁰. Señalaba entonces Ferandiere, que al ser este un modo ignorado por muchos, expondría al fin del Tratado "un fingimiento de claves no impresas, sino por letra; (que para la inteligencia es lo mismo) pues ya llevo referido el motivo de la falta de Imprenta" ¹⁷¹.

Cinco serán los supuestos: *De Tiple; De Tenor; De Contralto; De Contralto en 3ª Raya y De Baxo*. Así comienzan sus explicaciones para la voz de Tiple: "Clave de C.[Do]. con sostenido, finge de C.[Do] en tercera raya" ¹⁷². Que ilustrado por nosotros sin limitaciones de impresión, significaría por ejemplo

¹⁶⁸ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.33-34.

¹⁶⁹ Ibid., p.32.

Reflexión que no alcanzamos a justificar a no ser que se considere al cantor más absorvido y ocupado que al instrumentista en su interpretación cargada de adornos, y buena administración del aire.

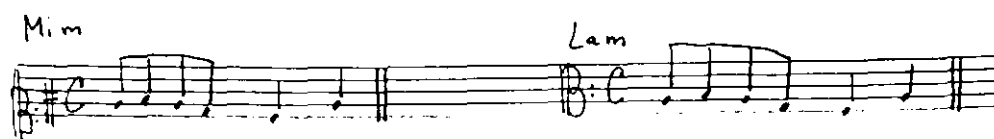
¹⁷⁰ Ibid., p.31.

¹⁷¹ Ibid., p.31.

FERANDIERE excusa así la falta de ejemplos musicales que ilustren estos "fingimientos", resultando de ello una pesada y pormenorizada explicación de cada clave en las diferentes voces.

¹⁷² Ibid., p.34.

un transporte de una tonalidad de Mi menor a La menor. P.e.



Una vez finalizada esta prolija explicación literaria de transportes de tonos, para dejar siempre la clave llana, sin accidentes, comentará nuestro autor: "Yá se vé con esto el modo de reducir á naturales todas llaves accidentales, guardando la llave fingida la misma série del Diapason, que la accidental, sienda ésta regla facil, conveniente, clara, y sin falencia" ¹⁷³. Para a continuación, precisar la colocación de los cuatro primeros sostenidos y bemoles, advirtiéndolo "que aún se pueden poner mas accidentes; y en este caso sería necesario fingir diversas Claves; mas no me parece forzoso explicarlo, respecto que rara vez se encuentran los (sic) Claves con mas accidentes, que quatro" ¹⁷⁴.

¹⁷³ Ibid., p.36. Vid. nota 144.

El lenguaje de LÓPEZ REMACHA resulta a este respecto mucho más definido y actual.

¹⁷⁴ Ibid., p.36.

II.2. El *Arte de tocar la Guitarra Española por Música* (Madrid, 1799)

II.2.1.Consideraciones previas al *Arte de Ferandiere*.— El *Arte de tocar la Guitarra por Música* constituye sin duda el mayor documento dejado por Fernando Ferandiere a lo largo de su vida. Si el *Prontuario*, publicado veintiocho años antes es una obra temprana, el *Arte* pertenece a la época de madurez del autor. En los años que separan ambas obras han pasado muchas cosas. Seguramente, las más decisivas en la vida del músico, como hemos podido constatar en su biografía. El autor del *Prontuario* que entonces prometiera un tratado de la *Composición instrumental*, al escribir su *Arte* con un bagaje ya de obras compuestas, dejará escrito un *Diálogo* sobre el Contrapunto y Composición a modo de "tintura o idea", para en el mismo reincidir en el mismo propósito de entonces: "que puede ser que en otra ocasión escriba un Arte de composición" ¹⁷⁵. Y aquí, en esta su segunda publicación, Ferandiere proclamará abiertamente que "yo jamás hice aprecio de tocar el Violín, ni menos la Guitarra; pero sí de mi pluma, que á veces están diciendo mis obras que aprendí la composición por principios" ¹⁷⁶.

Hay aquí, en estas manifestaciones, un hilo conductor que nos lleva al *Profesor de Música* antes que al violinista y mucho menos al guitarrista. En el deseo, y sobre todo en la autoconsideración de nuestro protagonista, está ante todo el compositor, el músico que se formó *por principios*. Y este propósito de escribir un tratado de composición permanecerá a lo largo de su vida, no llegando a realizarse según nuestras noticias. Ahora bien, si este deseo no parece encontrar el momento de hacerse realidad, las ocasiones que sí propician la concreción de una obra teórica lo hacen a través de unos instrumentos. Ferandiere no hace "aprecio de tocar el Violín, ni menos la Guitarra", pero su obra teórica está referida a esos dos instrumentos y en la posición que ocupa para tratar sobre los mismos encontramos al músico antes

¹⁷⁵ F.FERANDIERE, *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*, Madrid: Pantaleón Aznar, 1799, p.29.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.18.

que al instrumentista.

Si el discurso del *Prontuario* nos enseña la inquietud y primeros hallazgos de un músico que ya está decidido a compartir y manifestar sus experiencias, en el *Arte*, los criterios y valoraciones vertidos tendrán ya la solidez de unas convicciones apoyadas en la experiencia. La afirmación de un "estilo familiar, simple y sencillo" será aún mayor, y la actitud con que dictará su discurso, lejos de la polémica, erudición y dogmatismo, vendrá determinada por su sola condición de *Músico*: "no he pretendido hablar aquí como Matemático, Filósofo, Aritmético, sino puramente como Músico, pareciéndome suficiente una explicación natural, clara y sencilla de los rudimentos de Música, y principios de Guitarra, para quien la quiera aprender" ¹⁷⁷.

Y en la distancia con que se sitúa nuestro Músico para manifestarse, pensamos está el mayor mérito de sus disertaciones. En el *Arte*, Ferandiere nos va a contagiar su entusiasmo hacia la guitarra, y si esto es así, es porque él ha visto lo que no han visto otros, más entretenidos en el instrumento, más prisioneros del mismo. Así mismo, su obra está muy lejos de la objetividad de un método, del rigor de un sistema, de la graduación progresiva de unos ejercicios. Ferandiere tiene antes otros mensajes que darnos. Sus ideas, una vez más, no se ceñirán únicamente a un solo objeto. La guitarra, sin perder su condición de protagonista, esta vez será el pretexto para manifestarse sobre los "términos facultativos" de la música y entablar finalmente un *Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición*. Por otra parte, sus "lecciones agradables" distarán mucho del plan concebido para gradualmente iniciar y hacer progresar metódicamente al Discípulo.

Así mismo, desde las páginas de su *Arte*, Ferandiere nos mostrará quien es, qué puesto ocupa como músico en la sociedad en que vive. Así, el *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra y la Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* anunciados en el *Arte*, serán auténticas cartas de presentación de su autor.

Al hilo de estas consideraciones, y teniendo en cuenta el momento histórico en que es publicado, el *Arte de tocar la Guitarra Española por Música* de

¹⁷⁷ Cfr. I.5. *El Arte de tocar la Guitarra por Música en sus aspectos históricos* (1799), (Vid., BIOGRAFIA).

Fernando Ferandiere, constituye, y así lo mostraremos más adelante, un auténtico y pionero manifiesto de la guitarra como instrumento empeñado en tareas musicales más elevadas. Ferandiere se convierte así en una voz clara y distinta frente a otras voces. Su aportación principal estribará en lo que él preconiza para el instrumento, en los atisbos y expectativas que dedica al mismo en su discurso. Su exposición, como ya ocurriera en el *Prontuario*, se verá obligada a concretar cuestiones y conceptos, y una vez más lo hará a través de imágenes y descripciones que más que definir y precisar los contenidos tratados, nos descubrirán la auténtica realidad de los valores que conforman la formación de nuestro músico. El espacio que separa el discurso teórico del práctico en la obra de Ferandiere es muy pequeño, confluyendo muchas veces en un discurso desigual, contradictorio a veces, pero siempre determinado a progresar al compás de los tiempos que le ha tocado vivir. El *Arte* de Ferandiere no es un tratado de guitarra en el sentido que hoy esperamos de una obra así. Es un manifiesto de muchas cosas que están pasando en aquel entonces, un interesante testigo del final de un proceso y del alumbramiento de otro.

Nuestra tarea ahora consistirá en resaltar todos aquellos valores que encierran las páginas de esta obra. Como ya manifestamos en la *Introducción* a esta parte de nuestro trabajo, el acervo histórico de nuestra guitarra española, cuenta con el suficiente número de referencias a lo largo de su historia como para detenernos aquí, y desde este ecuador histórico poder mirar hacia atrás y hacia adelante, descubriendo así los cambios más sustantivos y las vías apuntadas en el futuro desarrollo e historia de nuestra guitarra.

Y aquí, desde este preciso momento histórico, el año de 1799, podremos también oír otras voces distintas a las de Ferandiere, pero ocupadas en el mismo instrumento: nuestra guitarra española, entonces de seis órdenes, a un paso de transformarse en el instrumento de seis cuerdas que hoy conocemos.

II.2.2.Descripción.— El *Arte de tocar la Guitarra Española por Música* de Fernando Ferandiere, es un pequeño volumen de 19'3 x 13'7 cms., que a diferencia del *Prontuario* del mismo autor, conoció una segunda edición,

conservándose en la actualidad varios ejemplares tanto de la primera como de la segunda edición ¹⁷⁸. En la Biblioteca Nacional de Madrid constan tres ejemplares, uno de la primera edición y dos de la segunda ¹⁷⁹. Esta es la portada de la edición primera de 1799: *ARTE/ DE TOCAR LA GUITARRA/ ESPAÑOLA/ POR MÚSICA,/ COMPUESTO Y ORDENADO/ POR D.FERNANDO FERANDIERE,/ Profesor de Música en esta Corte./ [medallón]/ CON LICENCIA./ En Madrid, en la Imprenta de PANTALEON AZNAR,/ Carrera de S.Gerónimo, donde se hallará./ Año de 1799.*

Como ya señalamos en otro lugar de nuestro trabajo, la segunda edición de esta obra en 1816, presentará, con respecto a la primera, la supresión de la *Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* junto al *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra*, presentes en la edición de 1799 ¹⁸⁰.

Constan en esta obra, seis páginas sin numerar que corresponden a los siguientes epígrafes: *Plan ó extracto de este libro* [p.1], *Satisfacción al corto volumen.* [p.2], y *Al Lector.* [pp.3-6]. A continuación comienza el texto propiamente dedicado al *Arte*. Consta de treinta páginas numeradas, y es rematado con el *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra por D.Fernando Ferandiere* [pp.31-2] y la *Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* [pp.33-4]. Diecisiete láminas musicales compondrán las restantes páginas del *Arte*, iniciándose las "lecciones" en la lámina nº10 y dedicándose las anteriores a ilustrar los rudimentos musicales. El discurso del *Arte* estará dividido en dos partes. En la primera, su autor dedicará su exposición a los primeros rudimentos musicales y principios de Guitarra, presentando así mismo las sucesivas lecciones con que concluye su obra. La segunda parte es un *Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición* [pp.19-30].

Así describirá el propio autor su *Arte* cuando lo anuncia en el *Diario de Madrid*: "Arte de tocar la guitarra española por música, adornado con 17 láminas finas: las primeras manifiestan todos los caracteres de la música, y las siguientes son lecciones tan agradables, que ellas mismas promueven al

¹⁷⁸ Cfr. Cap.5 *El Arte de tocar la Guitarra Española por Música (Madrid, 1799) en sus aspectos históricos*, BIOGRAFIA, 12pp.

¹⁷⁹ Cfr. B.N.. M/2452, (Año de 1799); M/4562 y M/2144, (Año de 1816).

¹⁸⁰ En el *Aparato crítico*, dejaremos constancia de otras diferencias menores entre ambas ediciones.

estudio. Además de otras consideraciones que contiene este libro, se inserta en él un Diálogo entre Maestro y Discípulo, tratando de la parte más sublime de la música, que es la composición: su autor D.Fernando Ferandiere [...]"¹⁸¹.

A todo lo expuesto, añadir que la escasez de espacio con que aparecen las lecciones del *Arte*, ocupando siempre el espacio que ofrece una página, muestra una vez más la dificultad y esfuerzo manifestado por Ferandiere ya desde su *Prontuario* para imprimir obras musicales en España. Escasez que no conocerán otras obras coetáneas, como por ejemplo los *Principios* de F.Moretti, publicado ese mismo año de 1799 en Madrid ¹⁸².

II.2.3.Primeros rudimentos musicales.— En el estudio que el Prof.León Tello dedica al *Arte* de Ferandiere, podemos leer: "Consta, [el "*Arte* de tocar la guitarra española"] en efecto, de una introducción de 32 páginas de texto teórico y 17 láminas que configuran un verdadero tratado práctico de guitarra. Las 10 primeras están destinadas a la presentación de ejercicios progresivos, que culminan con una partitura de carácter de lección o estudio"¹⁸³.

A tenor de las consideraciones expuestas más arriba, es evidente que nuestra valoración del *Arte* de Ferandiere, se aleja totalmente de las apreciaciones hechas por el Prof.León Tello sobre dicha obra. Nosotros no vemos en el *Arte* "un verdadero tratado práctico de guitarra", sino algo muy distinto y que ya expusimos anteriormente. Así mismo, debemos corregir también la imprecisión que supone por parte del Prof.León Tello el considerar las 10 primeras láminas del *Arte* como "destinadas a la presentación de ejercicios progresivos, que culminan con una partitura de carácter de lección o estudio". En realidad,

¹⁸¹Cfr. I.6.Fernando Ferandiere y el entorno musical de una época a través del *Diario de Madrid* (1799-1812), (Vid., *BIOGRAFÍA*, nota 223).

¹⁸²Cfr. F.MORETTI, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos Generales de la Música*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1799. (B.N. M/40 ; B.N. M/1846 (2ª Ed., Año 1807).

¹⁸³F.J.LEÓN TELLO, *La Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, Madrid, 1974, p.718.

dichas láminas son la representación gráfica de los caracteres y signos de los rudimentos y principios musicales de los que se habla en el texto, constituyendo la nº10, la primera lección propiamente dicha que dará paso al resto de lecciones del *Arte* hasta la nº17. Y a la consideración de estos primeros rudimentos, dedicaremos ahora nuestra atención y estudio.

El discurso de Ferandiere con respecto al *Prontuario*, en lo pertinente al espacio dedicado a explicar los rudimentos musicales, aquí en el *Arte*, resulta obviamente más evolucionado, más enriquecido, y con una exposición más ordenada y clara. En este sentido, León Tello nos dirá "La época evolucionada de su redacción se pone de manifiesto en la aceptación del sistema de notación eptacordal, al que atribuye todavía la denominación de método francés, por lo mismo que algunos maestros españoles continuaban aferrados a la práctica exacordal" ¹⁸⁴. En efecto, en esta ocasión Ferandiere, apenas iniciado su discurso, nos declarará que: "Para mas facilidad de aprender á tocar por música este instrumento, se deberá aprender por el solféo Francés, pues de este modo tendrán todas las cuerdas su nombre fixo" ¹⁸⁵. Así mismo, el discurso de Ferandiere en su *Arte* será también un claro ejemplo del reduccionismo conceptual a que propenden otras obras musicales de la época en sus contenidos teóricos. Así pues, su discurso llegará un momento en que adoptará un tono categórico, casi telegráfico: "Y así diremos que la música se reduce á siete signos, que son: /G.A.B.C.D.E.F./ Siete voces, que son: ut, re, mi, fa, sol, la, si. / Siete figuras, que son: Semibreve, Mínima, Semínima, Corchea, Semicorchea, Fusa y Semifusa. [...] /Tres claves, que son:/ la de Gesolrreut, para la Guitarra:/ la de Cesolfaut, para cantar;/ y la de Fefaut, para el Baxo./ Dos tonos, mayor y menor./ Dos compases, par é impar, que se llaman compasillo, y tres por quatro: el compasillo tiene quatro movimientos, y el tres por quatro tiene tres; y aunque hay otros varios

¹⁸⁴ F.J.LEÓN TELLO, *Op.cit.*, pp.718-719. Sobre el Solfeo nos dice M.Brenet: "Los primeros solfeos se publicaron en el siglo XVIII, para uso de las escuelas de Italia. En imitación de ellos, los primeros profesores del Conservatorio de París compusieron el Solfège, hacia 1795 que sirvió de modelo a los demás métodos publicados después en Francia" (Cfr.M.BRENET, *Op.cit.*, p.483).

¹⁸⁵ F.FERANDIERE, *Arte*, *Op.cit.*, pp.3-4.

compases, todos nacen de estos dos. [...]" ¹⁸⁶.

Los silencios como "figuras incantables", las alteraciones accidentales y propias, con la explicación pormenorizada de la colocación de estas últimas en el pentagrama en un número no superior a cuatro, "pues aunque se pueden poner mas, no están en práctica sino rarísima vez" ¹⁸⁷, pasarán también de forma sucinta el examen de Ferandiere en esta parte de su obra dedicada a los rudimentos musicales.

Por otra parte, si al tratar los contenidos que en este sentido ofrecía el *Prontuario* hicimos notar un cierto "atropellamiento" de términos y conceptos, en el *Arte*, aunque en menor medida, se nos ofrecerán momentos con el mismo diagnóstico. He aquí un claro ejemplo: "Hay otras señales con que se hace marchar la música ó despacio ó de prisa, y estas se ponen al principio de la obra; y son: Allegro, Andante, Adagio, Largueto, Allegro [repetido], Asay (sic), Vivo, &c. Apoyaturas, Mordentes, Trinos, Ligaos, Semicopaos, Figuras abreviadas, inventadas por los copiantes". ¹⁸⁸ Así mismo, como ya ocurriera en el *Prontuario*, la falta de explicación y demostración de algunos de estos términos estará también presente en el *Arte*, aunque aliviada en cierta medida con respecto a aquel por una mayor profusión de láminas musicales representando estos términos musicales.

Seguramente, el momento más interesante dentro del espacio teórico que estamos tratando, sea el dedicado por Ferandiere a los Tonos. Y aquí, el músico guiará su discurso a través del instrumento, asentado ya en la notación musical actual a diferencia del pasado más inmediato representado por Vargas y Guzmán en su *Explicación* publicado en 1773, con una escritura cifrada y notación musical a la vez ¹⁸⁹.

¹⁸⁶ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.7-8.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.10.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp.10-11.

¹⁸⁹ Los capítulos XXII y XXIII del *Tratado II de la Explicación de la Guitarra* de J.A.VARGAS y GUZMAN, son respectivamente: *Del modo de traducir la cifra en música* y *Del modo de traducir la música en cifra* (Cfr. J.A.VARGAS y GUZMAN, Op.cit., Ed. A.MEDINA, pp.139 Y 143). En el *Prólogo*, VARGAS y GUZMAN no obstante, recomendará la notación moderna frente a la cifra: "Soy del parecer que si el aficionado quiere aprender con primor y propiedad la guitarra debe extrañarse que lo enseñen por aquel método, [por cifra] aunque se le impresione o figure ser el de la música más dificultoso, que la experiencia lo desengañará". (Cfr. J.A.VARGAS y GUZMAN, Op.cit., Ed. A.Medina, p.5).

Resulta muy significativo el inicio del discurso de Ferandiere en este punto, a tenor de la consideración que acabamos de hacer: "Aunque debía empezarse á aprender por la escala, me parece, que por no causar fastidio á los principiantes, se omita por ahora, y se empiece por la armonía de el posturage(sic), guardando el órden de los signos de la música" [...] ¹⁹⁰. Anteriormente, nuestro autor había señalado en su discurso este "posturage" como una de las "particularidades" que junto a otras, tiene la guitarra. Ahora, al hilo de su primer discurso, pasará a formular las *Posturas de los siete signos de la música* primero en sus *Tonos maiores*, y a continuación, en sus *Tonos menores*, a saber: *de G* [Sol Mayor], *de A* [La Mayor], *de Befa* [Si b Mayor], *de C* [Do Mayor], *de D* [Re Mayor], *de E* [Mi Mayor] y *de F* [Fa Mayor] en lo que respecta a los Tonos mayores y en cuanto a los menores, *de G* [Sol menor], *de A* [La menor], *de Befabemi* [Si menor], *de C* [Do menor], *de D* [Re menor], *de E* [Mi menor] y *de F* [Fa m] ¹⁹¹.

Una vez que Ferandiere ha mostrado estas catorce posturas, en la lámina siguiente, ahora ya con la armadura correspondiente a cada tono, presentará la formación tanto de los tonos mayores como de los menores a través de sus grados tonales, esto es, I, IV, V, I; con el séptimo grado alterado ascendentemente en los tonos menores, añadiendo a continuación de éstos *Otros tres tonos recibidos*, a saber: *de Elafa* [Mi b M] *de befami maior*, Con tercera maior [Si M] y *de fefaut maior, con tercera menor* [Fa # menor] ¹⁹².

Estas dos láminas del *Arte con las Posturas de los siete signos de la música* y con la *Formación de los tonos*, suponen una feliz síntesis frente al sesudo y exhaustivo discurso de Vargas y Guzmán, quien preconizando un nuevo sistema, no es aún capaz de desembarazarse del legado anterior, viéndose forzado por ello a dar multitud de explicaciones desde su posición fronteriza ¹⁹³.

¹⁹⁰ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.6-7.

¹⁹¹ Ibid., Lám. Numº.2.

¹⁹² Ibid., Lám. Numº.3.

¹⁹³ Desde un afán integrador no exento de tintes epilogales con respecto a los antiguos estilos, VARGAS y GUZMAN recomendará el nuevo sistema que se deriva de los siete signos: "No solamente me parece más útil y provechoso para el principiante el nuevo modo que propongo y explico, por las razones que apunté en mi prólogo, sino también por la de que distintamente podrá conservar en la memoria los siete [p.25] nombres de los signos (que aunque sean de cualquier clase no varían) que no doce números, veinte letras o veinticuatro puntos que contienen los estilos castellano, italiano y catalán, adquiriendo al propio tiempo conocimiento de sus

Así pues, el término "posturage", que en el discurso de Ferandiere aparece ya perfectamente asumido, en la exposición de Vargas y Guzmán no se nombra, aunque esté implícito en las explicaciones que derivan de su disertación *De lo que es punto y su número según los estilos castellano, italiano y catalán*: [...] "sigue ahora el demostrar qué cosa es punto, cuántos, de lo que constan y cómo se llaman conforme los estilos castellano, italiano y catalán. Y así digo que el punto es una disposición hecha con los dedos apuntados encima de los trastes o mástil del instrumento ./2. Así mismo, el punto se compone de signo, disposición, figura y consonancia. El signo es la primitiva y principal voz sobre que se forman las demás por su orden; la disposición es la comodidad que se busca en los dedos para la formación [p.23] o construcción del punto; la figura es la que hace la mano en cada uno; y la consonancia, porque su composición guarda la regla general de acompañarse: los signos naturales con tercera, quinta y octava; los sostenidos, de tercera y sexta; y los bemolados, de tercera y quinta, o sexta, para cuya inteligencia se hallará la instrucción en el tratado tercero "[*De la Guitarra punteada haciendo la parte de Bajo*] 194.

Si tenemos en cuenta que el *Prontuario* de Ferandiere y la *Explicación* de Vargas y Guzmán se llevan dos años de diferencia en sus respectivas publicaciones (el *Prontuario* se publica en 1771 y el tratado del gaditano en 1773) la evolución y reducción de conceptos que ya señalamos en otro momento entre el *Prontuario* y el *Arte* (sobre todo en la exposición de los tonos) cobra una nueva relevancia y significación al lado de las prólijas explicaciones de Vargas y Guzmán ¹⁹⁵.

Así mismo, al hilo de estas consideraciones, A.Medina pondera así la obra de Ferandiere frente a la del músico gaditano, que con tanto celo ha editado:

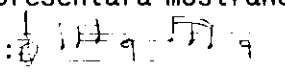
consonancias llanas, de los que sin duda le resultará más aptitud y agilidad para el punteo y acompañamiento; y respecto a que mi intento no se dirige a que aprendan por cifra (aunque la enseño) desde luego empiezo a dar la explicación por los signos, señalando los naturales, con sus letras indiciales, a saber G,A,B,C,D,E y F. Los sostenidos con ellas y una s pequeña, así Gs, As, etc. Los bemolados con la letra y b: Gb, Ab, Bb, etc.. Y los que admiten tercera menor, o bemolada, con un tres encima de sus prevenciones, v.g.. G³, As³, Bb³, que se leerán Gsolreut natural con la tercera menor, Alamire sostenido con la tercera idem. [p.26] Bfabmi bemol con su tercera también bemolada, etc." (Cfr. J.A.VARGAS y GUZMAN, Op.cit., Ed. A.MEDINA, p.14).

¹⁹⁴ Ibid., p.13.

¹⁹⁵ En el *Prontuario*, FERANDIERE nos presenta la *Explicación de los Tonos* con ocho tonos naturales y otros ocho accidentales. (Vid.pp.17-18).

"La simplicidad de Ferandiere, distinguiendo catorce posturas, siete tonos mayores y otras siete de tonos menores, ("suponiendo que no hay más tonos en la música que dos, mayor y menor", afirma [Ferandiere, 1799, 7]) no se da en la *Explicación* de Vargas y Guzmán. De ahí, la necesidad en este autor de añadir una "s" [*signo sostenido*] o una "b" [*signo bemolado*] o un "3" [*signo con tercera menor o bemolada*] para organizar un pensamiento de fuerte vinculación todavía al universo modal" ¹⁹⁶.

Por otra parte, los acordes escritos por Ferandiere al presentar la formación de los tonos, presentan en algunas ocasiones las inversiones lógicas que le son propias a la guitarra y su particular lenguaje musical. En Vargas y Guzmán aún existe la preocupación por fijar las voces armónicas del acorde en las cuerdas ¹⁹⁷. En definitiva, el lenguaje de Ferandiere supone la culminación y asunción de todo un legado barroco de la guitarra. Los acordes empiezan a tener ya una utilidad y realidad propia del instrumento. No hace falta explicar su naturaleza armónica para acreditar sus funciones musicales. La guitarra tiene además entre sus particularidades "el poder acompañar á cantar como si fuera un Pianoforte; y finalmente, es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y así merecía, no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el Clabe (sic) en la mano" ¹⁹⁸.

Como ya hiciera en el *Prontuario*, Ferandiere no dedicará -aparte de su mención y poco más- espacio para explicar y precisar la ejecución de las notas de adorno. Si en el *Prontuario* nos dice: "También hay otras figuras sin valor, como son: *Apoyaturas*, *Trinos*, *Mordentes*: (que estos solo sirven de gracejo al punto que se llegan)" ¹⁹⁹, en el *Arte*, después de mencionarlas detrás de los Aires musicales, en la lámina número 8 las representará mostrando el mordente de tres notas, ascendente y descendentemente:  , entre las Apoyaturas y el Trino ²⁰⁰.

¹⁹⁶ J.A.VARGAS y GUZMAN, Op.cit., Ed. A.MEDINA, p.XXIV.

¹⁹⁷ Cfr., Ibid., Capítulos VII-XII (pp.16-26).

¹⁹⁸ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.5.

¹⁹⁹ F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., p.15.

²⁰⁰ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.10.

Los *Ligaos* y *Semicopaos* (sic) [síncopas], serán dos nuevas *señales* con respecto a las presentadas en el *Prontuario*, que tendrán su demostración gráfica en la lámina número 8 bajo el epígrafe: "Otras señales de la Música para acerla marchar", junto a signos como el fuerte (f), piano (p), *Octava alta*, *Guion*, *Figuras abreviadas imbentadas por los copiantes*, y colocación de los sostenidos y bemoles en el pentagrama en número no superior a cuatro.

La fluidez y espontaneidad con que Ferandiere expone sus ideas y consideraciones, sin duda, choca con una excesiva atención a estos rudimentos y caracteres musicales. La ligereza, falta de sistema y rigor de su exposición en estos contenidos, son el mejor aval de nuestra consideración.

II.2.4.Los "términos facultativos".— Si en el autor del *Arte*, como ya señalamos, encontramos antes al músico que al instrumentista, éste, el músico que está decidido a acercarnos a través de un *Diálogo*, a la "parte mas sublime de la música, que es la composicion", llegado el momento precisará de explicarnos, a su manera, aquellos "términos facultativos" que han aparecido en su discurso y que más tarde estarán presentes en su *Diálogo*. Y aquí, en la elección de "términos facultativos" que Ferandiere hace para poder articular mejor su posterior discurso, encontramos además al músico de su tiempo. Si Vargas y Guzmán puede ser calificado de músico "tardobarroco", Ferandiere, desde el retraso que sufre España con respecto a otros países, está en el Neoclasicismo que apunta a un estilo más amable y fluido, donde la melodía ocupa un lugar preminente, la armonía vive integrada en un perfecto equilibrio horizontal y vertical, y el desarrollo temático precisa del cambio tonal, esto es, de la modulación. Así iniciará nuestro autor su discurso: "Ya me parece que estoy oyendo preguntar á los apasionados de la Guitarra, qué inteligencia se debe dar a los términos facultativos de que va sembrado este Discurso, como armonía, melodía, modulacion, diapasón, quarta, quinta &c." ²⁰¹. Los últimos términos, más en consonancia con un legado anterior, serán presentados sucintamente, con un carácter meramente informativo. La explicación de los primeros nos mostrará al músico que hay en nuestro autor.

²⁰¹ *Ibid.*, pp.14-15.

Para Ferandiere, "armonía es un conjunto de voces que sonando todas á un tiempo diferentemente, resulta de ellas la armonía" ²⁰². La falta de rigor de tal definición, que incluye en su explicación el término que define, tomará un carácter más original y descriptivo al explicar la melodía desde un plano más sensista que racional: "Melodía es quando un instrumento saca un tono dulce y suave, que imitando á la voz natural, parece que canta quando toca; y tambien quando la composicion de la obra tiene un canto seguido, sencillo y agradable" ²⁰³. Y aquí, una vez más, el músico práctico brilla por encima del teórico, rehuyendo el tono erudito y el discurso categórico.

Un autor ya citado, Federico Moretti, en su *Gramática* publicada en 1821, nos presentará primero la armonía y la melodía como dos resultados producidos por el sonido, al cual ha definido con anterioridad como "el resultado del choque de dos cuerpos que ponen el aire en movimiento, de lo que resulta una sensación que hiere el órgano del oído con más o menos impulso" ²⁰⁴. Para Moretti, la armonía será "la reunión simultánea de varios sonidos, más o menos gratos, que produce un buen efecto al oído, aunque no se sujete al ritmo ó medida", mientras que la melodía será en opinión del músico napolitano, "la sucesión progresiva de sonido en sonido, algunas veces estraña á la harmonía de la que trae su origen; pero siempre arreglada á los sonidos que constituyen el modo y sujeta a la modulación y al ritmo ó medida, que es quien determina y divide sus frases" ²⁰⁵. Así mismo, si para Ferandiere -como expresa en su *Diálogo*- "Toda causa que produzca en el oído una impresión sencilla, se llama ruido; y toda causa que produzca en el oído impresiones compuestas, se llama sonido" ²⁰⁶, para Moretti el ruido "produce una sensación indeterminada é irracional; el segundo [el sonido] la produce determinada y racional", estribando la naturaleza de estas sensaciones en que en el primero "no es posible fijar harmónicamente su entonación, elevación y valor musical"

²⁰² Ibid., p.15.

²⁰³ Ibid., p.15.

²⁰⁴ F.MORETTI, *Gramática*, Op.cit., p.35.

²⁰⁵ Ibid., p.37.

²⁰⁶ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.28.

mientras que en el segundo "se puede fijar exactamente su extensión, elevación y valor musical" ²⁰⁷.

La naturaleza de ambos discursos no puede ser más dispar; sin chocar en sus contenidos, la actitud, el talante de cada autor ante las mismas cuestiones es el que los diferencia. Ahora bien, la racionalidad que impregna el discurso de Moretti, siempre necesitado de coherencia y rigor, resultará a veces menos original y enriquecedor que el mostrado por Ferandiere desde la intuición y la sencillez inmediata de su espontaneidad. La explicación que presentan ambos autores sobre un hecho tan crucial como es el de la modulación, refleja e ilustra el sentido de nuestra valoración. Esta vez desde sus *Principios*, Moretti nos dirá: "si toda una pieza de música se mantuviese en el tono y modo con que se empieza, le faltaría aquella expresión y variedad tan necesaria para significar y expresar los afectos propios de las pasiones humanas; esto supuesto, no hay composición por pequeña y breve que sea, que en su discurso no pase de un tono a otro, y muchas veces no mude de modo; pero siempre es preciso volver al tono y modo en que se ha empezado, para poder finalizar la composición; y esto es lo que se llama modular" ²⁰⁸. Frente a este razonable discurso, Ferandiere desde su *Arte*, en el mismo año de 1799, nos dirá: "La modulación es el arte mas difícil de la música, porque no consiste solo en hacer salidas de tono, ni cláusulas burladas, ni prevenir las salidas, ni tampoco hacerlas de golpe sin prevencion; porque el oído se lastima, y se resiente de una extrañeza sin tiempo, de una mala salida de tono, y de una modulación continuada, y solo se sorprende y embelesa quando oye un pasar de tono insensible que parece no estuvo sujeto á ninguna ley de la composicion, y estas salidas de tono es lo que llamamos modulacion" ²⁰⁹. Y aquí, el discurso directo y sencillo de nuestro autor, se muestra con una agudeza y sutileza innegable frente al más sesudo y periférico de Moretti ante la misma cuestión. Ferandiere nos dice más, sobre todo nos transmite más, nos subraya mejor el valor musical que tiene "el arte más difícil de la música" en la

²⁰⁷ F.MORETTI, *Gramática*, Op.cit., pp.35-36.

²⁰⁸ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.14.

²⁰⁹ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.15-16.

medida en que logra no estar "sujeto a ninguna ley de la composición". En este sentido, su pensamiento resulta más avanzado que el que refleja Moretti en su exposición. Éste, más sujeto a la norma, explica lo ya convenido como correcto dentro de ese ámbito neoclásico que es común a ambos autores. Así mismo, mientras que el atrevimiento de Ferandiere llega a plantear un *Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición* como colofón a su discurso, habiendo advertido anteriormente que "Para explicar bien ó con mas claridad estos términos facultativos, y los demas de este libro, era necesario tratar de el contrapunto y composicion" ²¹⁰; Moretti, más comedido declarará: "No me detengo en dar reglas para modular, porque era preciso establecer a lo menos los principios de la composición; pero como mi intención es dar solamente los conocimientos precisos para comprehender los principios de guitarra que doy a luz, y poder acompañar con propiedad: no paso los límites, que me he propuesto guardar en todos los artículos de este tratado" ²¹¹.

De cualquier forma, ambos autores ante estos mismos "términos facultativos" que hemos considerado y al margen de matices y actitudes distintas, nos muestran su pertenencia al tiempo musical que viven. Distinguir melodía y armonía, supone ya un nuevo orden de valores musicales. F.Moretti, más académico, más ilustrado seguramente, y con un pensamiento más acorde con las teorías expuestas por J.Ph.Rameau (1683-1764) en su *Traité de L'Harmonie* (1722) y el P.Martini (1706-1784). Ferandiere con un discurso más espontáneo y natural, cuyo principal soporte es su experiencia como músico, conectará más con el espíritu que anima el pensamiento de J.J.Rousseau (1712-1778) y el P.Eximeno (1729-1808) en sus posiciones musicales acerca de melodía y armonía, que serán a lo largo del siglo "los caballos de batalla de los animadores de las nuevas disputas sobre la música, símbolos de gustos distintos, de poéticas distintas" ²¹². Moretti, más informado sobre los escritos teóricos que alumbran el siglo, demuestra en sus definiciones mayor grado de compromiso con los mismos. Ferandiere, con un pensamiento más libre e intuitivo, se adentra

²¹⁰ Ibid., p.17.

²¹¹ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.14.

²¹² F.FUBINI, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barral editores, Barcelona, 1974.

mejor en el nuevo espíritu que conformará al clásico-romántico. No es nuestro autor -ya lo dijimos en otra ocasión- una voz ocupada en la polémica, en la defensa o crítica de unos valores estéticos; ahora bien, el entorno que le rodea, la sociedad en la que vive, y los valores que en ésta se dan, nos dan derecho a buscar filiaciones, a situar a nuestro protagonista asociado a unos valores a los que seguramente él mismo no tuviese consciencia de su pertenencia.

II.2.5.La Guitarra de seis órdenes.

II.2.5.1. Consideraciones en torno a un instrumento de transición: la afinación y los cambios organológicos.- Es la segunda mitad del siglo XVIII el marco histórico donde la guitarra de seis órdenes consolida su presencia. Este instrumento, - entre la guitarra barroca de cinco órdenes y la guitarra que llamamos romántica de seis cuerdas aparecida en el siglo XIX - aparece pues como un instrumento de transición. En un esclarecedor artículo de C.Bordás y G.Arriaga, se nos dice: "El período de interregno entre la guitarra de cinco órdenes y la de seis cuerdas simples -la segunda mitad del siglo XVIII- es una época de búsqueda en cuanto a la sonoridad del instrumento" ²¹³. Y a este instrumento, a mitad de camino entre dos momentos definidos de su evolución histórica como son el período barroco y el clásico, dedicará Fernando Ferandiere el *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música*. Y en ese período de búsqueda en cuanto a la sonoridad del instrumento a que se refieren los autores antes citados, supondremos a nuestro autor.

Si la *Explicación de la Guitarra* de J.A.Vargas y Guzmán publicada en Cádiz en 1773 constituye el primer trabajo impreso dedicado a esta guitarra de seis órdenes, los cuatro tratados aparecidos en 1799 de J.M.García Rubio, F.Moretti, A.Abreu-V.Prieto y F.Ferandiere, formarán el último corpus teórico

²¹³ C.BORDAS y G.ARRIAGA, "La Guitarra desde el Barroco hasta ca.1950", en *La Guitarra Española*, The Metropolitan Museum of Art, New York/ Museo Municipal, Madrid, Sociedad Estatal Quinto centenario, 1991-1992, p.75.

con que cuenta la breve historia de dicho instrumento en España ²¹⁴. Así mismo, la diferencia de contenidos existente entre el tratado de Vargas y Guzmán y estos últimos, certifica claramente el carácter de transición del instrumento. Así pues, esta guitarra de seis órdenes se nos presenta como un instrumento de compromiso entre dos épocas; es el puente organológico para llegar por fin a nuestra guitarra de seis cuerdas sencillas.

En la primera mitad del S.XVIII, aunque de forma aislada y sin datos que puedan suponer una continuidad en España, hay que reseñar la guitarra de seis órdenes que mandó construir el P.Feijóo (1676-1764) ²¹⁵; por el contrario, los testimonios que existen sobre la presencia de este instrumento en la segunda mitad del siglo XVIII, son abundantes. Así, B.Kenion de Pascual, en un artículo sobre la venta de instrumentos musicales en Madrid en esta época que consideramos, nos muestra dos testimonios sobre la existencia de esta guitarra ²¹⁶. También a B.Saldoni, debemos noticias que enriquecen el acervo documental de la existencia de esta guitarra ²¹⁷. Y junto a estos datos,

²¹⁴ El cambio de siglo, no supone naturalmente, la desaparición absoluta de la guitarra de seis órdenes. Constan ejemplares contruidos en los primeros años del S.XIX como por ejemplo la construida en Barcelona en 1815 por J.MATABOSCH. (Vid., *La Guitarra Española*, Op.cit., pp.129-130).

²¹⁵ Así lo expone A.MARTÍN MORENO: "Las pocas experiencias musicales que el polígrafo benedictino ha dejado escritas están relacionadas con la guitarra y el poder expresivo de este instrumento, e incluso parece que llegó a diseñar una guitarra de seis cuerdas, frente a las habituales de cinco. El dato lo proporciona FRANCISCO de COROMINAS, músico de Salamanca, cuando responde a FEIJÓO que el violín es superior a todos los demás instrumentos, incluida la guitarra, "aunque (la guitarra) sea la que V.R. hizo fabricar con sexta orden". (Cfr. A.MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*, 4.Siglo XVIII, Alianza, Madrid, 1985, p.221.).

²¹⁶ En 1760, consta el siguiente anuncio en el *Diario Noticioso* de Madrid: "En la calle de Atocha, casa del Granadino, se vende una vihuela de 6 órdenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar", y en 1772, en el mismo *Diario*, se anuncia también: "Quien quisiere comprar una guitarra de seis órdenes, hecha por el famoso Sevillano, Sanguino, acuda al maestro Medina, que vive frente del Corral de la Cruz". (Cfr. B.KENYON de PASCUAL, "Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del S.XVIII", en *Revista de Musicología*, VI, (1983), 1-2, pp.301-302.).

²¹⁷ Estas son noticias que ofrece B.SALDONI en su Diccionario: "AVELLANA, D.José: compositor de música para Guitarra establecido en Madrid, en cuya capital publicó desde 1788 á 1796 varias obras para dicho instrumento y *Laberinto de 192 compases diferentes*, repartidos en tres tablas en cuadro, para guitarra de sexta orden, etc. etc."; "BALLESTEROS, D.Antonio: el día 3 de Noviembre de 1780 publicó en Madrid, de su composición: *Obra para guitarra de sexta orden*, que consta de tres piezas y cuatro minués"; "GARCIA, D.Juan: el día 19 de Setiembre de 1780 publicó en Madrid cuatro divertimentos para salterio y bajo, de su composición, y una sonata y el Fandango para la guitarra de seis órdenes, punteado..."; "RIOS, D.José de los: el día 4 de Febrero de 1780 publicó en Madrid, de su composición, seis minuets para guitarra de seis órdenes punteada, una pastorela, el Fandango de Cádiz y la Tirana para salterio"; "MOLINA, D.Lorenzo: el día 11 de Noviembre de 1794 publicó en Madrid de su composición cuatro rondoes con sus menores correspondientes, para guitarra de seis órdenes.Como por lo común esta clase de composiciones está muy desnuda de armonía, ha puesto el autor su principal cuidado en exornar las suyas de suerte que no se note en ellas la pobreza y esterilidad que se advierte en muchas de las que se publican para dicho instrumento"; Día 9, 1821. Muere en Madrid D.Félix Máximo López, celebrado organista de la Real Capilla. [...], siendo las obras que publicó de su composición las

otros testimonios nos explicarán aún mejor la época de transición que vive la guitarra de esta segunda mitad del S.XVIII y principios del S.XIX. En este sentido, el testimonio de F.Moretti en sus *Principios* resulta muy ilustrativo: "Aunque yo uso la guitarra de *siete órdenes* sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar estos *Principios* para la de *seis órdenes*, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados a la guitarra de *cinco órdenes*; pues en aquel tiempo ni aún la de *seis* se conocía en Italia" ²¹⁸. Este mismo autor nos dirá más adelante: "Los Franceses y los Italianos usan cuerdas sencillas en sus guitarra, y por este medio consiguen templarlas más pronto, y que las cuerdas les duren más tiempo antes de falsearse, siendo muy difícil encontrar dos cuerdas iguales que den exactamente el mismo tono. Yo sigo este sistema, y no puedo menos de aconsejarle á los que se aplican á este instrumento, habiendo conocido su gran utilidad" ²¹⁹.

Por otra parte, C.Bordás y G.Arriaga nos informan en su artículo que "pueden citarse las guitarras de cinco órdenes, los tres primeros dobles y el cuarto y el cuarto y quinto triples; dan testimonio de este temple Manuel de Paixao Ribeiro en 1789 y Michel Corrette (ca. 1763), quién llama a la guitarra así afinada "guitarre á la Rodrigo". En cuanto a la adición de órdenes de cuerdas, se conservan instrumentos de siete órdenes, como la guitarra de Francisco Sanguino, Sevilla, ca. 1759 (Catálogo nº 5), aunque el modelo que alcanzó mayor popularidad fue el de seis órdenes, documentado por primera vez en 1760 y en España" ²²⁰. Así mismo, en una reciente publicación, L.Briso de Montiano nos informa también: "Charles Doisy -quizás el más importante editor francés de música para guitarra en ese período- publica en 1801 unos *Principes*

siguientes,[...]. El día 4 de Diciembre del citado año de 1798, pastorela para guitarra de cinco órdenes, y una sonata con dos acompañamientos concertantes para cinco y seis órdenes. [...]" ; ZAPATA, D....: el día 17 de Noviembre de 1801 se publicó en Madrid, de su composición, una pieza con diez grandes minuets y su bajo, para guitarra de cinco órdenes, y separadamente para seis órdenes". (Cfr. B.SALDONI, Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles, Ed. J.TORRES, CDM, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, IV, p.23; IV, p.26; IV, p.114; IV, p.279 ; IV, pp.211-212; II, pp.260-261; IV, p.377).

²¹⁸ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., Prólogo. [nota 1].

²¹⁹ Ibid., *Explicación de la tabla I*, [p.2].

²²⁰ C.BORDAS G.ARRIAGA, Art.cit., p.75.

Généraux de la Guittare á cinq et á six cordes et de la Lyre, cuyo título [...] introduce un instrumento, la guitarra-lira, [...]. En opinión de Toni Evans [En su trabajo *The origins and metamorphoses of the guitar*, GUITARES 1980: 6-176.], la guitarra-lira es uno de los excéntricos modelos de guitarra (guitarras con cuerdas simpáticas, guitarra con cuerdas añadidas para graves y agudos, guitarra-arpa, guitarras con doble fondo, guitarras bajo o soprano, etc.) que se producen durante el período 1770-1850, y que responde al entusiasmo por el neoclasicismo reinante en la época" ²²¹.

Todas estas noticias aquí reseñadas, no siendo las únicas, son una suficiente prueba de los cambios experimentados por un instrumento y sobre todo son el mejor testimonio de esa búsqueda hacia una mejor sonoridad. Ahora bien, será en la guitarra de seis órdenes donde encontraremos la lógica evolución del instrumento que sigue al de cinco órdenes del período barroco, y el hecho de que contemos con una digna representación de obras teóricas acerca del mismo, refuerza nuestra apreciación. La guitarra, entonces y ahora, será siempre un instrumento sujeto a cambios, y ello será debido a la fragilidad de su sonido, la tentación por amplificar éste, estará siempre presente. Más adelante, tendremos ocasión de considerar las apreciaciones que en este sentido hace de la guitarra nuestro *Profesor de Música*, Fernando Ferandiere.

Para Ferandiere, "La Guitarra Española debe tener diez y siete trastes si ha de llegar hasta Alamirre agudísimo [la ⁴]²²²; constará de seis órdenes, y tendrá seis bordones, y cinco cuerdas repartidas en la forma siguiente./ Los dos bordones primeros se llaman sextos, con la diferencia que el primero se llama sextillo, por ser mas delgado que el otro, y debe estar una octava mas alta; pero uno y otro se llama Elami./ Los dos bordones segundos se llaman quintos, y deben estar unisonus, llamándose Alamirre./ Los dos bordones que siguen se llaman cuartos, y deben estar unisonus, formando un Delasolrre./ Las

²²¹ L.BRISO de MONTIANO, *Un fondo desconocido de música para guitarra. Música española y francesa para guitarra (c.1790 - c.1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre autores*, Ópera tres Ediciones musicales, Madrid, 1995, pp.24-25.

²²² Siguiendo el *Quadro* de P.RIGHINI [Vid.nota 88], para la identificación de las notas de la guitarra respetamos los sonidos reales de su afinación:

dos primeras cuerdas de tripa se llaman terceras, y se pondrán unisonus, llamándose Gesolrreut./ Las dos segundas puestas unisonus, se llaman Befabemi./ Las primas tambien debian ser dos, pero la experiencia ha enseñado que es mejor una sola, y se llama Elami" ²²³. Así pues, esta será la afinación de la guitarra descrita por Ferandiere:



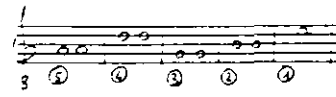
En el citado artículo de C.Bordás y G.Arriaga se revisan las diferentes afinaciones de la guitarra barroca de cinco órdenes; los distintos tratados, música y estilos de España, Italia, y Francia, conocerán toda una suerte de afinaciones que "sintetizando y generalizando mucho" serán reducidas a tres "por comodidad llamadas, respectivamente, española, francesa e italiana", a saber ²²⁴.



[Afinación española]



[Afinación italiana]



[Afinación francesa]

A la vista de tales afinaciones, podemos observar que son los órdenes 5^o y 4^o quienes sufren los cambios, mientras los tres primeros órdenes permanecen siempre inalterables ²²⁵. La acomodación de la afinación del instrumento con respecto a la música que tiene que hacer, vendrá determinada por la alteración de los últimos órdenes y sobre éstos crecerá el número de cuerdas. En el tratado de A.Abreu - V.Prieto sobre la guitarra de seis órdenes, éste último nos dirá que "para encordar las quartas, las quintas, y las sextas, era necesario Capítulo separado, pues en esto hay tantas opiniones como tocadores:

²²³ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.1-2.

²²⁴ Cfr. C.BORDAS-G.ARRIAGA, *Art.cit.*, pp.72-75.

²²⁵ De las ocho afinaciones presentadas por C.BORDAS y G.ARRIAGA, el ejemplo H representaría una excepción a nuestra consideración: "Por último, una afinación muy poco usada pero mencionada en algunos manuscritos italianos (por ej. I-Bc AA 360), es la del ejemplo H".(Vid., *Ibid.*).



Unos usan poner bordones solos duplicados, otros sólo un bordon y una cuerda delgada en octava, que llaman requarta, requinta y sextillo: el famoso Maestro Gaspar Sanz, dice: que los Italianos, y aquellos Maestros que había en su tiempo en Roma, usaban poner á las quartas, y quintas cuerdas delgadas; estos modos de encordar son para varios usos, no hay la menor duda que para tocar con mucha delicadeza, y corresponderse unas voces con otras, y hacer variedad de campanelas, es mejor encordar con cada bordon una cuerda delgada: Yo experimenté ser este método último el mejor. Pero cada uno abunde en su sentir: Para acompañar en una Orquesta donde haya muchos Instrumentos es muy bueno usar de los dos o tres bordones, para hacer sentir la parte del Baxo, que regularmente le toca a la Guitarra" ²²⁶. Esta interesante exposición de V.Prieto representa una actitud abierta y contemporizadora con los distintos *sentires*; el sentir de Ferandiere en el mismo año de 1799, parece ya decidido en la afinación que presenta. Así mismo, del discurso de V.Prieto, deducimos dos "usos" musicales: 1º el que se refiere a una música delicada, donde se corresponden "unas voces con otras" y 2º el que tiene como principal función musical el acompañamiento ²²⁷.

Por otra parte, al hilo de estas consideraciones, hemos de considerar también la consolidación armónica que supone la adición del sexto orden, *Elami* [*mi*¹], encaminado sobre todo a equilibrar el poder armónico del instrumento, duplicando dos octavas por debajo la voz más aguda: la prima [*mi*³]; convirtiendo así, el emblemático acorde "cruzado" [*MI* menor] en el acorde más "sonoro" y próximo a la afinación de la guitarra ²²⁸.

Esta adición del sexto orden, supondrá también una mayor tensión a soportar por la tapa armónica del instrumento, imponiendo un mayor reforzamiento en la estructura de toda la caja armónica. Así mismo, la longitud del tiro del

²²⁶ A.ABREU V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., pp.36-37.

²²⁷ Antes que estos autores, VARGAS y GUZMAN en su *Explicación* de 1773 para la guitarra de *Rasgueado*, *Punteado*, y *haciendo la Parte de el Baxo*, en el capítulo II del Tratado I: *Del modo de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto*, nos presenta la afinación que ya conocemos y de la cual deducimos a los órdenes sexto, quinto y cuarto afinados a la octava, advirtiendo en el apartado 4. que esta "regla es general para tocar la guitarra de rasgueado y punteado, pero haciendo con ella la parte del bajo es mejor estén los bordones duplicados, como algunos usan, [...]". (Cfr. J.A.VARGAS y GUZMAN, *Explicación*, Op.cit., Ed. A.MEDINA, pp.10-11.)

²²⁸ Este acorde de *MI* menor, que ocupa el primer lugar en las tablas y abecedarios de la tratadística anterior, simbolizado con una cruz [+], viene ahora a consolidarse con el sexto orden añadido, haciendo de la nota *MI*, la "tónica" del temperamento de la guitarra española.

instrumento fluctuará a lo largo de la segunda mitad del S.XVIII y primera mitad del S.XIX, para asentarse definitivamente en la 2ª mitad de este último siglo con las guitarras construidas por Antonio Torres, en la longitud de 650 mm., convertida a partir de entonces en la medida más conveniente y ajustada a las proporciones del instrumento ²²⁹. Tanto en los años precedentes como en los posteriores al *Arte* de Ferandiere, las fluctuaciones en la longitud del tiro de la guitarra, serán una prueba más a añadir a la condición de transitoriedad que acompaña a la guitarra entonces en su evolución organológica. Los ejemplares conservados de guitarras de seis órdenes de aquella época, muestran claramente la variabilidad existente y la flexibilidad de criterios a la hora de construir los instrumentos ²³⁰. Todos parecen participar de esa búsqueda por encontrar el instrumento más perfecto.

Así pues, el tamaño del instrumento estará sujeto permanentemente a pequeñas variaciones. Consecuentemente el número de trastes será también variable; Ferandiere comienza precisamente su *Arte* indicando que "La Guitarra Española debe de tener diez y siete trastes si ha de llegar hasta el Alamirre agudísimo [la⁴]" ²³¹. A su vez, V.Prieto nos indica que la guitarra de seis órdenes "tiene las tres octavas sin salir de los doce trastes, que comunmente se suponen en la guitarra" ²³², considerado por L.Briso como "el menos progresista (y también, seguramente, el peor informado, ya que parece tomar sus noticias de antiguos tratados, más que de la práctica del momento)" ²³³. Así mismo, en los *Principios* de Moretti, la guitarra se representará con

²²⁹ En la exposición *La Guitarra Española / The Spanish Guitar*, celebrada en 1991-1992 en The Metropolitan Museum of Art de New York y el Museo Municipal de Madrid, pudimos ver tres ejemplares de A.TORRES de los años 1862, 1864 Y 1885 cuyos tiros respectivamente son: 660 mm., 640 mm., 602 mm., 608 mm. y 644 mm. (Vid. *La Guitarra Española*, Op.cit., pp.123-130).

²³⁰ En la citada exposición *La Guitarra Española*, se presentaron guitarras de seis órdenes de los años 1792, 1794, 1797, 1804, y 1815 cuyos tiros son respectivamente: 660 mm., 640 mm., 602 mm., 608 mm. y 644 mm. (Vid. *La Guitarra Española*, Op.cit., pp.123-130).

²³¹ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.1.
La guitarra construida por M.MUNOJA en 1804, de seis órdenes con un tiro de 608 mm., presenta 17 trastes. (Vid. *La Guitarra Española*, Op.cit., pp.127-128).

²³² A.ABREU-V.PRIETO, Op.cit., p.37.

²³³ L.BRISO, Op.cit., p.25.

quince trastes ²³⁴. Por otra parte, J.A.Vargas y Guzmán en su *Explicación* veintiseis años antes que estos autores, representará una guitarra de seis órdenes con diez trastes, aunque como observa A.Medina en el capítulo IV del 2º Tratado, menciona un decimotercer traste además de estar implícito en todo el manuscrito el traste doce ²³⁵. Siendo fijos los traste de la guitarra de seis órdenes, estos es, incrustados en el diapasón, será Vargas y Guzmán quien desde su *Explicación* aluda al pasado de los trastes de tripa móviles. Así nos comenta A.Medina este hecho: "Otra herencia del pasado se halla en el capítulo tercero del primer tratado, donde se explica la manera de colocar los trastes en su lugar. Este capítulo no aparece en las fuentes fechadas en Veracruz, sin duda como reflejo de que aquella práctica de utilizar trastes móviles, propia de la tradición vihuelística y de la guitarra barroca, estaba desapareciendo. El propio Vargas comienza el citado capítulo reconociendo que acaso "parezca de más" tal explicación cuando las guitarra del momento "regularmente están entrastadas con ligaduras de alambre", aunque "puedan hallarse algunas que las tengan de cuerda" ²³⁶.

Con respecto a la naturaleza de las cuerdas de esta guitarra de seis órdenes, será la *Escuela* de A.Abreu y V.Prieto el documento más explícito al respecto, presentando sin duda alguna resonancia antigua con la obra de G.Sanz sobre este tema. Así, al explicar el *Modo de encordar la Guitarra* se escogerán las cuerdas correspondientes a cada orden, debiendo ser "iguales y cristalinas, que no tengan nudos, ni escombros, y que pendientes sus extremos de una mano á la otra, y así heridas con uno de los dedos desocupados, deben hacer las vibraciones iguales, esta es la prueba de que la cuerda es buena; pero si sus vibraciones son desiguales y parecen dos cuerdas, absolutamente no es buena". Con respecto a los tres primeros órdenes de tripa, las "primas no han de ser gordas, ni tampoco delgadas, pues estas no tienen buen tono, y las otras se quiebran fácilmente, y no aguantan, ni sufren el tono. Las

²³⁴ F.MORETTI, en sus *Principios*, representa en la Tabla I el diapasón de una guitarra con el siguiente epígrafe: "Diapasón ó Mango de la Guitarra con la distinción cromática de todas las voces que contienen los quince trastes de ella". (Cfr.F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., Tabla I, [p.2]).

²³⁵ Cfr.J.A.VARGAS y GUZMAN, *Explicación*, Op.cit., Ed. A.Medina, p.XXI.

²³⁶ *Ibid.*, pp.XXI-XXII.

segundas deben ser algo más gordas, y de la misma clase o proporción; salen muy buenas para segundas, las primas delgadas de Violín: Para terceras son muy propias las primas regulares, y algo gordas de Violín [...]. En cuanto a los bordones deben ser iguales, y que no sean duros, ni muy gordos. Porque si son así sacan una voz muy áspera, y al tiempo de pisar no se puede fácilmente afinar, y para sostener la voz, al apretar los dedos se resvalan" ²³⁷.

En cuanto al modo de templar la guitarra, a diferencia de otros autores, Ferandiere una vez que ha fijado el nombre y sonido de cada órden, reducirá al buen oído musical la consecución de la perfecta afinación del instrumento, "pues teniendo un oído bien organizado, quedará el instrumento bien templado sin haber puesto ningun dedo en el Diapasón; y si acaso al tocar resultase disonancia, será efecto de la desigualdad de las cuerdas" ²³⁸. En este último extremo, Moretti resultará más rotundo al afirmar -después de proponer como método de afinación las octavas y unísonos- que "Con el uso se consigue templar valiéndose solamente del oído, advirtiéndose que en habiendo cuerdas falsas estas reglas no sirven para nada" ²³⁹. Será este mismo autor - como ya referimos más arriba- propondrá las cuerdas sencillas que ya usan los franceses e italianos, y que él ya utiliza por las ventajas que ofrecen para su afinación frente a los órdenes, "siendo muy difícil encontrar dos cuerdas iguales que den exactamente el mismo tono" ²⁴⁰. Así mismo, tanto V.Prieto como J.M.García Rubio, propondrán como método de afinación el propuesto por Moretti, mediante octavas producidas por una cuerda al aire y otra pisada a esa distancia interválica. Al hilo de estas referencias, un caso curioso y ya posterior a estos autores, lo constituye el italiano F.Molino (1775-1847), compositor, violinista y guitarrista, quien en su *Método completo para Aprender á tocar la Guitarra* publicado en París, nos habla de un diapasón en

²³⁷ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., pp.34-37.

²³⁸ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.3.

²³⁹ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., Tabla I, [p.2].

²⁴⁰ *Ibid.*, Tabla I, [p.2]; Vid. nota 215.

Mi para afinar la sexta cuerda como primera referencia ²⁴¹.

Finalmente, junto a estas variaciones organológicas del instrumento, hemos de hacer constar el gradual cambio de repertorio que acompaña a esta guitarra de seis órdenes, pasando de un repertorio barroco representado fundamentalmente por la *Suite* para pasar a una música más liviana y amable en sus planteamientos, a través de las danzas de moda, acompañando canciones y apuntando también un incipiente interés por concursar en las formas clásicas y camerísticas. Al final del dieciocho, lo popular y lo culto coexistirán en un ámbito nuevo, de búsqueda también, donde la inclinación por una de estas dos vertientes no se apreciará aún de forma clara y distinta. La *Variedad de sonos* que ilustra la *Explicación* de Vargas y Guzmán, con nueve *Minuetes*, un *Amable*, una *Marcha de Nápoles* y un *Allegro*, ilustra perfectamente la incipiente orientación que toma el repertorio guitarrístico, existiendo aún una cierta inercia con el legado barroco. Nuestro autor y las *lecciones agradables* que ilustran su *Arte*, ofrecen ya la impronta de un tiempo nuevo en perfecta sintonía con los valores y gustos del fin de siglo, como más adelante mostraremos. Así mismo el *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra* ofrecido por Ferandiere desde su *Arte*, muestra de forma más contundente las nuevas expectativas y empeños que vive la guitarra entonces ²⁴².

II.2.5.2. Nuevas expectativas para el instrumento.— En las consideraciones previas al *Arte* de Ferandiere, señalamos la naturaleza de manifiesto antes que tratado, que a nuestros ojos ofrece esta obra. Decíamos también, que detrás de la misma encontrábamos al músico antes que al instrumentista, guitarrista en este caso. Si en el anterior discurso de Ferandiere en su *Prontuario*, pudimos entresacar todos aquellos aspectos técnicos y valoraciones que del violín hacía su autor, esta vez la carga "emocional" y la fuerte convicción que acompaña a Ferandiere en su proclama,

²⁴¹En una nota explicativa nos dice su autor sobre el mismo: "Instrumento de acero que se halla en casa del autor, quien le manda hacer á propósito". (Cfr.F.MOLINO, *Método completo para Aprender a tocar la Guitarra* [...] COMPUESTO Y DEDICADO al Bello Sexo Español de ambos Mundos, por FRANCESCO MOLINO, Profesor de Violín y Guitarra y Músico de la Capilla de S.M. EL REY DE CERDEÑA [...] Obra 49 EN PARÍS [...], p.30). B.R.C.S.M. Roda/861.

²⁴²Cfr. F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.31-32.

si se quiere "profética" sobre la guitarra, nos obligarán a un tratamiento distinto al que hicimos a la hora de valorar el *Prontuario*. Ferandiere, que ha sido violinista antes que guitarrista, que "no hace aprecio de tocar el violín y menos la guitarra", no puede ocultar ahora al escribir el *Arte*, el encantamiento que le produce la guitarra española, "un instrumento nacional tan completo y hermoso, que todas las naciones lo celebran, aun sin saber hasta donde llegan las fuerzas de nuestra Guitarra, porque los unos se contentan con rasguear el Fandango y la Jota, los otros con acompañarse unas Boleras; los Músicos con acompañarse Arias, Tonadillas, &c." ²⁴³. En su posición de músico, decíamos también, y en la distancia que esta actitud produce al hablarnos del instrumento, radica uno de los valores más seguros de su discurso. Este, frente a otros discursos coetáneos sobre el mismo objeto, tiene la cualidad de vislumbrar y anticipar un nuevo camino y misión musical para la guitarra. Su discurso, carecerá también de toda una serie de contenidos recogidos y explicados a veces con generosidad por los otros tratados. Una vez más, las manifestaciones de Ferandiere tendrán la enorme capacidad de sugerirnos aquello que no es explicitado. Otras veces, sus ideas, las valoraciones y consideraciones de su exposición se mostrarán con tanta claridad y acierto, que será muy fácil señalar el valor y significación de las mismas. En este sentido, no seremos los primeros en describir la clara distinción que descubre el discurso de Ferandiere entre una guitarra popular y una guitarra de concierto. Autores entre otros como A.Martín Moreno y F.J. León Tello, han significado de forma patente este hecho en las páginas que han dedicado a nuestro músico ²⁴⁴. Así mismo, una vez más, las palabras de nuestro autor serán el vivo reflejo del tiempo en el que vive. Lo acabamos de constatar en la última cita que hemos traído a nuestra exposición: la guitarra en manos de "unos" que se contentan con rasguear el Fandango, y la Jota de "otros" en acompañarse unas Boleras, y por último, entre los "Músicos" acompañando Arias y Tonadillas. Y en la elección que nuestro autor hace para ilustrar su *Arte* con lecciones agradables que promuevan al estudio, estará un

²⁴³ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., *Al Lector*, [p.IV].

²⁴⁴ Cfr. A.MARTÍN MORENO, *Historia*, Op.cit., pp.335-337; F.H. LEÓN TELLO, *La Teoría*, Op.cit., pp.721-722.

retrato de su contento y relación con el instrumento. Frente a este grupo de aficionados y músicos, Ferandiere eleva su discurso al dirigirse ahora a una nueva clase de intérpretes: "Pero á la verdad no son estos los méritos de la Guitarra de que voy hablando, pues yo no deseo solo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar á el instrumento, y que el resto de los demás instrumentos le hagan la sinfonía mientras éste se dispone para hacer un paso de campanelas, un paso cantante expresivo, un paso de carreras tan dilatado, que llegan á unirse los dedos de la mano izquierda con los de la derecha"²⁴⁵. Y al hilo de estos propósitos, su actitud chocará frontalmente con F.Moretti, para quien la guitarra es un instrumento "más apto para acompañar, que para executar dificultades ó sonatas de muchas notas; (que es lo que llaman tocar de mano ó suelto) pues aunque tocadas con la mayor perfección, suele sorprehender más bien que deleytar á los oyentes sin haberlos conmovido ni interesado en los afectos que el tocador se había propuesto expresar. Este modo de tocar es más propio del violín, flauta, clave &c. que de la guitarra, por no poder combinar la mucha execución con la debida armonía; pues para esta se necesita usar de posturas llenas, y entonces faltan dedos para la execución de las notas altas: y tocando á cuerda sola sin otros Baxos que los que suelen caer en las cuerdas vacías, aunque no pertenezcan enteramente á la armonía, difícilmente podrá gustar por ser demasiado seco"²⁴⁶. De la contrastación de ambos discursos, manifestados en el mismo año de 1799, deducimos dos actitudes distintas motivadas por visiones diferentes hacia el instrumento. La actitud de Moretti se nos antoja más deudora con el pasado inmediato de la guitarra; la de Ferandiere más comprometida con el futuro. No obstante las ideas y proyectos que tiene nuestro autor parecen elevarse por encima de la realidad que él mismo es capaz de crear. Las obras que nos ha dejado no responden a las expectativas que suscita su discurso. Ahora bien, el valor de éste radica en el claro anuncio que aguarda a la guitarra en sus futuras tareas musicales.

Mientras Moretti sigue aislando a la guitarra del resto de los instrumentos,

²⁴⁵ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., *Al Lector*, [pp.IV-V].

²⁴⁶ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.20.

Ferandiere reclama un lugar para ésta en medio de los mismos, ocupando un lugar protagonista, "cantante", mientras "que el resto de los demás instrumentos le hagan la sinfonía" y para ello, nuestro músico no busca acompañantes sino "tocadores que hagan cantar á el instrumento". Y en este deseo no hay una renuncia al poder armónico de la guitarra, a su cualidad acompañante; en otro momento el discurso de Ferandiere, empeñado en mostrarnos un instrumento nuevo, nos llegará a decir que "es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y así merecía, no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el Clabe (sic) en la mano" ²⁴⁷. La actitud de Ferandiere resulta más exigente hacia las posibilidades de la guitarra, cree más en el instrumento que un autor como Moretti, quien parece contentarse y estar convencido de su excelencia y bondad solo como instrumento acompañante: "La experiencia me ha convencido de que lo más acertado es contentarse deleytando con el lleno de voces propias para la pieza que se acompaña, no faltando jamás á la armonía, y procurando introducir en el discurso del acompañamiento todas aquellas canturías, que en la que se acompaña están dispuestas para violines, obues, &c."²⁴⁸. Por el contrario, el entusiasmo mostrado por Ferandiere hacia la guitarra no le impedirá reconocer los límites de ésta a la vez que proclama sus excelencias y particularidades: "nuestra Guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta (sic); pues para un solo defecto que tiene (que es el tener poca voz, y no mantenerla), tiene otras muchas particularidades, como son: el ligao, el arrastre, el posturage, el buen cantar, su mucha extensión, los varios registros de tonos, y la facilidad de imitar otros instrumentos como Flautas, Trompas, Fagotes &c.: el poder acompañar como si fuera un Pianoforte" ²⁴⁹. Todas estas virtudes así proclamadas facultan a la guitarra, en opinión de Ferandiere, para alternar con otros instrumentos. En definitiva, para concertar con ellos, y en este propósito volvemos a encontrar al músico antes que al guitarrista que solo buscasse sorprender con sus virtuosas "canturias". Y de este deseo por integrar

²⁴⁷ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.5.

²⁴⁸ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.20.

²⁴⁹ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.4-5.

a la guitarra en concierto con los demás instrumentos de la orquesta, resultará la conversión de la misma en un instrumento de necesidad y no de lujo o adorno: "Y siendo la música, como es, ha sido y será, el alivio de los desdichados, el entretenimiento de los sabios y el móvil de los mayores héroes, debe preferirse este instrumento, y dedicarse mas á él que á los otros, porque si hasta ahora han sido pocos los profesores que se han dedicado á él, ha sido porque han mirado la Guitarra como instrumento de luxo, y no de necesidad, como los otros; y esta es la razon por qué hay tanta ignorancia acerca de este instrumento; pues siendo yo uno de los que mas han descubierto, conozco, que aún falta mucho que descubrir, y que otros descubrirán mas con el tiempo" ²⁵⁰.

Por otra parte, Ferandiere es consciente de la novedad de su mensaje al pronunciarse sobre "un instrumento nacional tan completo y tan hermoso, que todas las naciones lo celebran, aun sin saber hasta donde llegan las fuerzas de nuestra Guitarra" ²⁵¹, y aquí parece replicar al conformado mensaje de Moretti, empeñado únicamente en presentar a la guitarra en su función acompañante, corroborando su tesis con la práctica de italianos y franceses: "Bien han conocido esta verdad los Italianos y los Franceses, pues tanto los unos como los otros cifran todo su esmero en acompañar con precisión, armonía y brillantez; y en lo instrumental procuran disponer todo lo que es canto en los violines, violas, flautas &c. y la parte del Baxo y lleno de armonía para la guitarra: yo mismo sigo este sistema, y no puedo menos de aconsejar á todos los que se aplican á tocar la guitarra que lo prefieran á cualquier otro" ²⁵². La posición del músico napolitano no puede estar más distanciada que la mantenida por Ferandiere.

Finalmente, esta nueva guitarra preconizada por Ferandiere ha de tocarse con *franqueza*, es decir con rigor y fidelidad a la música, "no permitiendo al Discípulo usar de la cejuela sino en caso de necesidad, ni tampoco que glose, pues el verdadero mérito y primor, consiste en tocar exáctamente lo que hay

²⁵⁰ Ibid., pp.5-6.

²⁵¹ Ibid., *Al Lector*, [p.IV].

²⁵² F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., pp.20-21.

escrito" ²⁵³. Para el autor del *Arte, Profesor de Música*, antes que guitarrista, las explicaciones, consideraciones y lecciones que ofrece en su obra, serán suficientes para iniciar al discípulo en una práctica musicalmente digna con la guitarra: "Creo que con la explicación referida, y con las diez y siete lecciones que siguen, se habrá instruido el Discípulo bastante, así de los primeros rudimentos de música, como de los principios de Guitarra; y entonces es la ocasion de empezar á tocar música concertante, pues con ella se aprende á llevar un compás exâcto; á darle el ayre que requiere el Allegro, el Andante, el Adagio &c.; á sacar mas ó menos tono al instrumento, segun lo pidan las circunstancias; á hacer los pianos y fuertes, pues esto es hacer el blanco y obscuro con que se hace brillar y resaltar la pintura de la música" ²⁵⁴. Para el músico que ahora dedica sus desvelos a la guitarra, será importante no demorar la práctica de ésta en concierto con otros instrumentos, pues así "se aprende á llevar un compás exâcto", y desde este ejercicio camerístico, la guitarra encontrará su "lugar sonoro", según lo pida la música que comparte con otros instrumentos.

II.2.6. Aspectos técnicos.— Como ya apuntamos anteriormente, el *Arte* de Ferandiere carece, frente a las obras sobre la guitarra de otros autores coetáneos, de la profusión de tablas, reglas para cada mano, escalas, ejercicios, etc. que constan en estos tratados. Ahora bien, en el discurso del *Arte*, como ya ocurriera en el *Prontuario*, encontramos a modo de destellos, algunas concreciones que apuntan a los aspectos técnicos que cabe esperar de un tratado instrumental. El tratamiento dado por Ferandiere a estos temas será pasajero, y como ya hiciéramos en el *Prontuario*, completaremos el sentido de su discurso en estos temas con todo aquello que nos sugiera la brevedad del mismo.

Como también expusimos anteriormente, junto al proceso de transición de la

²⁵³ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.11-12.

²⁵⁴ Ibid., pp.29-30.

guitarra de seis órdenes, el repertorio musical de ésta estaba también sufriendo un proceso de cambio. Estos nuevos afanes musicales de la guitarra, traerán consigo un planteamiento nuevo en la enseñanza del instrumento. En los anuncios de profesores que aparecían en el *Diario de Madrid* y que expusimos en la parte biográfica de nuestro presente trabajo, pudimos constatar los diversos talantes y contenidos de estos anuncios ²⁵⁵. Y aquí, el estilo con que Ferandiere anunciaba su *Arte*, contrastaba con la prolijidad de contenidos con que otros anunciaban sus enseñanzas. Esta elegante sobriedad informativa de nuestro músico, no supone ignorancia ni menos aislamiento con el resto del mundo musical en el que vive. La singularidad con que Ferandiere se muestra en la prensa para anunciar su *Arte*, refleja una posición de músico ilustrado que no busca llegar a todos, sino a unos pocos. Ferandiere no necesita asombrar como otros profesores con enunciados exhaustivos en sus anuncios, ni necesita alardear de métodos fáciles y rápidos; su actitud es mucho más elegante y el mensaje que comunica a los lectores de su anuncio resulta más elevado. Su *Arte*, comprende 17 láminas finas con los caracteres de la música y lecciones agradables que promueven al estudio y además de otras *curiosidades* que no es necesario especificar, su obra contiene "un Dialogo entre Maestro y Discípulo, tratando de la parte mas sublime de la música, que es la composición" ²⁵⁶. Así pues, el contenido de su mensaje en la prensa no está mediatizado exclusivamente por la guitarra y su ámbito, sino que trasciende también a otras cuestiones musicales más decisivas y fundamentales para su autor.

Así mismo, los breves comentarios de Ferandiere dirigidos a la práctica concreta del instrumento, reflejan al músico antes que al guitarrista. Nuestro músico, violinista y compositor ahora está seducido por la guitarra, más indefensa y frágil en su sonoridad que el violín, y desde su experiencia como violinista abordará y descubrirá los encantos y particularidades de la guitarra. Y desde esta óptica cabe explicarse la naturaleza de sus exigencias musicales para el nuevo instrumento. Así pues, desde su *Arte*, pedirá una nueva

²⁵⁵ Vid. *BIOGRAFÍA*, Cap. I.6. *Fernando Ferandiere y el entorno musical de una época a través del Diario de Madrid (1799-1807)*.

²⁵⁶ *Ibid.*, nota 224.

escuela para la guitarra: "Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposicion que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo Barbero; y aquí no se trata de esa escuela, sino de hacer ver, que nuestra Guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta (sic)" ²⁵⁷. El valor de su discurso aquí, no está en fijar el comportamiento de las manos, la alusión a éstas tiene un carácter general y orientativo. El verdadero interés de su discurso radica en la distinción que implica una guitarra popular, común, con la cual se rasguea junto al puente, – para que "suene" más sin duda – de una guitarra que descubre un sonido nuevo, más delicado, junto a la boca. Y en esta apreciación no estará solo nuestro músico, A.Abreu mostrará también su preocupación por el sonido de la guitarra, "cuidando que el modo herir sea muy suave y delicado, y aún en los bordones, que no sea de mucho impulso, ni de espantoso estrépito, por manera que más se acerque el sonido á piano, que a tono de contrabaxo, pues la Guitarra naturalmente pide un sonido muy delicado" ²⁵⁸.

Para Ferandiere, "nuestra Guitarra se tocará á lo menos con tres dedos de la mano derecha, sin necesidad de mas uñas que lo que baste para herir la cuerda; y de la izquierda ninguna, pues de lo contrario romperian las cuerdas" ²⁵⁹. Y aquí, Abreu será más preciso y generoso en sus explicaciones: "Uno de los medios para tocar, y herir con primor las cuerdas de la guitarra son las uñas; las quales, despues de cortadas con las tixerias lo que sea necesario, se afilarán y compondrán por los lados con una lixa, ó pizarrita suave; de suerte, que han de quedar limpias y afiladas, sin los tropiezos, que suelen quedar despues de cortadas, y de este modo no impiden al executar figuras y

²⁵⁷ F.FERANDIERE, *Arte*, pp.4-5.

²⁵⁸ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., p.46.

²⁵⁹ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.6.

Aunque FERANDIERE no especifique los tres dedos, éstos naturalmente son: pulgar, índice y medio. F.SOR (1778-1839), dedicará en la 3ª parte de su *Methode pour La Guitare* (1830), un capítulo al uso del dedo anular de la mano derecha.

carreras vivas; no deben de estar largas, ni muy cortas, porque si están largas facilmente se encorvan y al herir se detienen las cuerdas; si son cortas, no cazan las cuerdas; y así deben estar las uñas en un medio, y que más estén en figura redonda que puntiaguda" ²⁶⁰.

Por otra parte, salvo las ligeras alusiones prestadas por Ferandiere a la mano izquierda, su exposición no tendrá necesidad de especificar y concretar el comportamiento de esta mano a lo largo del diapasón. Que la mano esté suelta y libre para correr hasta el último traste, sin uñas, pues de lo contrario las cuerdas se romperían y que el discípulo procure usar la cejilla solo en caso de necesidad, constituye el brevísimo sumario de consejos y observaciones acerca de esta mano y su comportamiento. Las lecciones incluidas en el *Arte*, resultarán mucho más elocuentes al tocarlas, mostrándonos los necesarios movimientos de la mano izquierda a lo largo del diapasón y desde el estudio que hagamos de las mismas, colegiremos los saltos, cambios de posición y necesidad de cejillas que comportan.

Por último, Ferandiere será consciente del poder introductorio que para el incipiente discípulo tienen las posiciones o posturas hechas en la guitarra, y así nos manifestará que "Aunque debía empezarse á aprender por la escala, me parece, que por no causar fastidio á los principiantes, se omita por ahora, y se empiece por la armonía de el posturage (sic), guardando el orden de los signos de la música, que son siete: Gesolrreut, Alamirre, Befabemi, Cesolfaut, Delasolrre, Elami, Fefaut" ²⁶¹. En este sentido, las primeras palabras con que inicia el *Prólogo* de sus *Principios* F. Moretti, comulgan plenamente con el hecho que acabamos de constatar: "Una de las propiedades que particularizan la guitarra es la facilidad de ejecutar los acordes. Esta la constituye uno de los instrumentos más aptos para acompañar qualquier canto, y le da en esta parte cierta ventaja conocida sobre los que tienen la ejecución más brillante y extensa" ²⁶². No obstante, antes de presentar las lecciones, Ferandiere

²⁶⁰ V. PRIETO. A. ABREU, *Escuela*, Op.cit., pp.40-41.

²⁶¹ F. FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.6-7.

²⁶² F. MORETTI, *Principios*, Op.cit., *Prólogo* [p.1].

incluirla una escala de *Cesolfaut* [DO Mayor] ²⁶³, advirtiéndole la necesidad por parte del Maestro de enseñar otras escalas, mayores y menores, para que el discípulo acabe conociendo el diapasón de la guitarra: "Estando bien impuesto en los caracteres y figuras de la música, se pasará á la primera escala, que será la de Cesolfaut; pues este tono ó Diapasón no tiene accidente ninguno, y por consiguiente son todos sus puntos naturales, y no se contentará el Maestro con sola esta escala, sino que le hará hacer otras muchas por todos tonos mayores y menores, pues creo que de colocar bien los dedos por todo género de escalas, consiste el adquirir un verdadero conocimiento de el Diapasón, y tocar con franqueza este instrumento" ²⁶⁴.

II.2.7. Las "lecciones agradables" del *Arte*.— Como ya anunciáramos en las consideraciones previas al *Arte* de Ferandiere, las lecciones que incluye la obra no siguen un orden lógico, graduado en dificultades. Estas ocho páginas de música para guitarra, calificadas por su autor como "lecciones agradables" que promueven al estudio, son en primer lugar un claro reflejo del gusto musical reinante en la época. En una mirada retrospectiva a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, encontramos una variedad de danzas y sones procedentes del legado barroco junto a la gradual inclusión de nuevas piezas. Así por ejemplo, en el *Libro de Diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores autores* (Anónimo, 1709) que se conservan en la B.N. con la signatura M/811, encontramos una distinción muy significativa en el enunciado de su índice que parece querer significar lo novedoso frente a lo ya conocido y habitual: "Yndice de los tañidos de rasgueado y punteado que son de Escuela, como de diferentes Minuetes, y cosas curiosas, y modernas" ²⁶⁵. Así pues, frente a danzas como la *Jácara*, *Villano*, *Pavana*, *Gallarda*, *Folias*, *Canario*, etc., figurarán otras más "curiosas" como

²⁶³ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., Lám. Num29.

²⁶⁴ Ibid., p.11.

²⁶⁵ Anónimo, *Libro de Diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores autores*. AÑO DE 1709, fol.154, B.N. M/811.

el *Fandango* (fol. 112), *Pie Jibado y Alemana* (fol. 129). *Tarantela* (fol. 126), *Sarao del Retiro* (fol. 129), *Contradanza de Alemania* (fol. 124), además de un buen número de *Minuetes*. Ya en la mitad del siglo, en la obra que P.Minguet e Yrol dedica a la guitarra, aparecerán junto a *Pasacalles* y *Folias*, unas *Seguidillas* y otras piezas como *El Amable*, *La Rafa*, un *Minue* y *La Breña con su Rigodón*. Continuando nuestro recorrido, en el tratado de A. de Soto publicado en 1764, resultará muy significativo comprobar las danzas que añade este autor en su afán por actualizar el plagio que realiza de la obra de J.C.Amat, publicada por primera vez en 1586. Es en el capítulo Séptimo, que Amat titula: *En el qual se trata, de destos puntos se puede formar toda manera de tonos, por doze partes diferentes*, donde se nos dirá: [...] "Puedense con estos puntos hazer vacas, passeos, gallardas, villanos, italianas, pabanillas, y otras cosas semejantes, por doze partes" ²⁶⁶, a lo que A. de Sotos en el mismo capítulo VII de su publicación contrapondrá la siguiente relación: [...] "Se pueden con estos puntos formar villanos, canarios, folias, gallardas, Italianas, passa-pies, passeos, pavanas, tonadillas, amables, seguidillas, jotas y contradanzas de todas classes, y acompañar arias, y quantos tonos hay, y pueden inventar, por doce términos, ó partes; y acompañar todo género de sonatas que puedan tañer en todo género de Instrumentos" ²⁶⁷. Finalmente y con la guitarra de seis órdenes, J.A.Vargas y Guzmán en su *Explicación* de 1773 incluirá como *variedad de sonos*: diez *Minuetes*, un *Paspié*, un *Amable*, una *Marcha de Nápoles* y un *Allegro* ²⁶⁸.

Una vez finalizado este recorrido, al encontrarnos de nuevo con las ocho lecciones del *Arte* de Ferandiere donde figuran, una *Alemanda*, un *Minué*, un *Rondó*, una *Contradanza*, un *Laberinto Armónico*, una *Polaca* y unas *Boleras*, hemos de constatar una clara distancia y superación con el legado musical referido anteriormente. Todas estas piezas, uniformemente escritas en notación musical, representan un nuevo status musical que no guarda ninguna deuda con el pasado más inmediato. Un título de resonancias anteriores como el *Laberinto*

²⁶⁶ J.C.AMAT, Op.cit., p.24.

²⁶⁷ A. de Sotos, Op.cit., p.44.

²⁶⁸ J.A.VARGAS y GUZMAN, Op.cit., Ed. A.MEDINA, pp.126-147.

Armónico, presenta ahora un planteamiento totalmente nuevo, al presentarse no como tabla de acordes sino como una pieza musical que recorre diversas tonalidades a la vez que ofrece una serie de diseños y motivos musicales. En definitiva, estas *lecciones agradables del Arte* de Ferandiere pertenecen a un nuevo gusto musical convenido por muchos en denominar neoclásico. Lo culto y lo popular unidos en una complicidad nueva, servirán de diversión y recreo a una sociedad nueva formada por el pueblo, la aristocracia y esa nueva clase ilustrada y burguesa. Así ven este fenómeno C.Bordás y G.Arriaga en ese artículo ya citado anteriormente, con la guitarra como eje de su reflexión: [...] "acorde con el cambio organológico de finales del siglo XVIII, la guitarra fue experimentando también un cambio muy notable en su repertorio: desaparecen las antiguas series de variaciones y las suites de carácter virtuosístico para dar paso a una música más amable e intrascendente. Indudablemente el aficionado vuelve a protagonizar la escena guitarrística y la guitarra es más instrumento popular que culto. La mayor parte de la gran popularidad que adquiere en esos años se debe a la música con acompañamiento de guitarra, no solo las canciones, sino también los bailes de moda: seguidillas y boleros, tiranas, fandangos, contradanzas y minuets, que divierten por igual al pueblo llano, a la aristocracia y a la nueva clase de ilustrados compuesta por "currutacos", "petimetres" y "madamitas de nuevo cuño", como fueron castizamente llamados en su época" ²⁶⁹. Evidentemente las lecciones del *Arte* de Ferandiere cabe integrarlas plenamente en este panorama descrito. Ahora bien, esta guitarra popular, esta música a la moda y que aparece en primer término, tiene junto a ella otra música de intenciones más elevadas, que responde también a las nuevas expectativas y exigencias para la guitarra; en este sentido un buen número de obras anunciadas por Ferandiere en su *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra*, y que por desgracia no han sido localizadas, cabe incorporarlas dentro de esa otra realidad musical en que la guitarra también tiene una presencia activa. Hay pues una dualidad de valores musicales que se corresponde con los valores estéticos incorporados a aquella nueva sociedad ilustrada, inclinada tanto a lo popular como a un mundo aparentemente culto y refinado. En el *Arte* de Ferandiere, la *Contradanza*

²⁶⁹ C.BORDAS-G.ARRIAGA, Art. cit., p.76.

de los *Currutacos* que figura como lección, junto a las Sonatas, Dúos, Tríos, Cuartetos y Quintetos que figuran en el mencionado *Catálogo*, ilustra el sentido de nuestra consideración. Así mismo, la *Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* que aparece en el *Arte*, a la que dedicamos un capítulo en la parte biográfica de nuestro trabajo, muestra perfectamente esa nueva sociedad, inclinada a los nuevos gustos musicales, incorporada también en algunos casos, a una nueva práctica musical en academias y conciertos organizados ²⁷⁰.

Hechas estas observaciones y regresando a las lecciones del *Arte*, objeto de este capítulo, hemos de subrayar el valor documental que suponen las mismas para nuestro estudio y valoración de la obra de nuestro músico, sobre todo a la hora de calibrar el alcance de sus propuestas sobre aspectos técnicos. El examen que hemos realizado de estas lecciones y que a continuación expondremos, nos lleva una vez más a la certeza de encontrar al músico antes que al guitarrista. Lo que hoy entendemos por un lenguaje guitarrístico propio del instrumento, no está aún consolidado en estas lecciones; su autor ha compuesto estas piezas desde su oficio como compositor antes que como guitarrista familiarizado con el instrumento. De esta manera, la dificultad o facilidad que presentan estas obritas musicales pensadas para un instrumento como la guitarra, aparece de forma descontrolada. Esto es, no existe una graduación lógica pensada para ir de menos a más. El plan didáctico no parece seguir un ordenamiento lógico, y si esto es así, es por que aún no está dominado el lenguaje propio del instrumento, con todas sus ventajas e inconvenientes.

En medio de esta reflexión, es justo volver a manifestar el momento histórico de auténtica transición que se está viviendo. Detrás de estas lecciones está esa búsqueda por conseguir lo que el autor de tan nobles expectativas pide para un instrumento como la guitarra en su *Arte*. Así pues, sería injusto por nuestra parte contemplar esta música fuera del contexto que le es propia, y compararla con la música que por ejemplo un compositor y guitarrista como Fernando Sor (1778-1839) escribirá años después para la

²⁷⁰ Cfr. 1.5.1. *La Lista de Subscriptores*, BIOGRAFÍA, p.66.

guitarra ²⁷¹. La obra y la posición que ocupa Ferandiere en este sentido para la historia de la guitarra es de auténtico puente, además de convertirse en un auténtico precursor de las bondades que aguardan al instrumento.

Fijando de nuevo nuestra atención sobre las lecciones, resultan muy significativas las breves presentaciones que de cada lección hace Ferandiere, incidiendo en todas ellas en la explicación del compás en que están escritas, como si la primera preocupación de nuestro músico fuese la de conseguir por parte del discípulo una correcta lectura, no traicionando el valor de las notas. Una vez que Ferandiere ha recorrido los diversos compases explicando su medida, comenzando por el compasillo, para seguir a continuación con el dos por cuatro, tres por cuatro, tres por ocho y seis por ocho, a partir de la sexta lección o *Laberinto armónico*, sus explicaciones se ocuparán entonces de manifestar las particularidades propias que encierra cada lección. Del contraste de sus explicaciones con la ejecución posible que cabe hacer de cada una de estas lecciones, obtendremos un buen conocimiento del alcance y técnica de nuestro músico.

Así presenta nuestro autor la primera lección: "Sigue la primera lección de compasillo, sin el orden de dedos, pues por la escala debe sacar por sí solo los dedos que le corresponden" ²⁷²; y aquí encontramos las primeras sorpresas al ejecutar dicha lección siguiendo las explicaciones de Ferandiere. No es cierto que al discípulo le baste para atinar con el orden de dedos, "por la escala" que con anterioridad a expuesto nuestro autor. En dicha escala, desde el sexto orden hasta el segundo orden, todas las notas estaban en la primera posición y por tanto sin realizar equisones en otras cuerdas. Por el contrario, esta primera lección (Ver fig.1) presenta en los compases 10 y 12 (C.10 y 12), acordes de dos y tres notas respectivamente que solo pueden realizarse haciendo equisones en otras cuerdas; por otra parte, el acorde de quinta disminuída del C.12 nos resulta una posición algo incómoda para un principiante, al verse obligado a utilizar el dedo 4 [meñique de la mano izquierda] con una pequeña extensión; así mismo, entre los C.7 y 8, es

²⁷¹ Aunque en algún momento consintamos en la tentación de hacerlo, con la sola intención de subrayar aún más el significado y valor histórico de la propuestas musicales de nuestro protagonista.

²⁷² F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.12.

necesario sustituir el dedo 1 [índice de la mano izquierda] que pisa en la segunda cuerda el do³, por el dedo 2 [medio de la mano izquierda] pisando la misma nota en la 4ª parte del compás, para así liberar el dedo 1 que ha de pisar posteriormente el fa¹ en la 3ª parte del C.8.



Todas estas observaciones, son una prueba cierta de la necesidad de un maestro que complete y resuelva todo aquello que no aparece indicado en la obra de forma manifiesta. Así por ejemplo, un problema musical que requiere para su conveniente solución la experiencia de un maestro avezado, es el que aparece en el penúltimo compás de la lección: mantener el sol² redonda en todo su valor, lo cual solo se conseguirá con una extraña contracción de los dedos 4, 2 y 3 en el quinto traste en las 2ª, 3ª y 4ª cuerda respectivamente. Unos años después, un estudio como el nº 1 del Op. 31 de F.Sor, ofrecerá, sin abandonar la primera posición, un planteamiento musical y técnico mucho más equilibrado y razonable que esta 1ª lección del *Arte* (Ver fig.2). En definitiva, un discurso musical mejor articulado, más adecuado a la guitarra y por tanto de más fácil ejecución, junto a una mayor unidad temática será la

principal diferencia de esta lección de Sor frente a la propuesta por Ferandiere.



La *Lección Segunda ó Alemanda* (Ver fig.3), con un diseño más elemental que la *Lección Primera*, sigue ofreciendo nuevas sorpresas en su ejecución más conveniente. Con un ritmo vivo a partir del motivo , con ligados ascendentes y descendentes, llegados a la segunda sección desde su comienzo anacrúsico, habrá que realizar una media cejilla en el 4º traste, y desde esta posición, abordar el grupo de semicorcheas realizando las dos últimas notas fa³ y si³ con el dedo 4, haciendo una media cejilla también con este dedo al pisar simultáneamente las dos primeras cuerdas. El siguiente grupo de semicorcheas del C.12 vendrá fijado por una cejilla en el quinto traste con el concurso de los dedos 3 y 4. Estos momentos señalados de esta sencilla *Alemanda*, vuelven a mostrar dificultades inesperadas aunque no insalvables. Ahora bien, no parecen estar integradas en un plan graduado en dificultades sino más bien obedecen a la "vena creadora" de su autor que las ofrece como estímulo para el estudio ²⁷³. Una característica común a casi todas estas

²⁷³ Ofrecer ligados ascendentes y sobre todo descendentes en figuraciones de semicorcheas, no es desde el punto de vista didáctico, una de las primeras dificultades que deba ejercitar un principiante.

lecciones será la acumulación de diseños o motivos diferentes en espacios muy cortos, con la

Lección Segunda
o Alemanda

permanente obligación de mostrar las particularidades del instrumento en detrimento a veces de la buena marcha del discurso musical. Así, la Lección tercera ó Minué (Ver fig.4), abandona el motivo de los primeros compases para pasar en el C.5 a un nuevo diseño en tresillos que será interrumpido en el siguiente compás por un nuevo pulso de semicorcheas sobre el acorde de MI que concluirá en un mi^3 negra. Acto seguido comenzará un nuevo motivo con una nota pedal en el bajo y una línea melódica ascendente bajo un pulso de corcheas, llegando a su punto culminante en el si^3 del C.8, para posteriormente cadenciar en MI, dominante de la tonalidad principal a la cual se regresa a continuación. Una vez repetida la primera sección, a partir del C.11, comenzará un nuevo diseño temático de compases con arpeggios ascendentes de semicorcheas y grupos de corchea y dos semicorcheas, cuyo modelo será repetido en un grado inferior en los dos compases sucesivos [progresión] para pasar a continuación en el C.15 a nuevos motivos que llevarán finalmente a la reexposición del tema inicial en el C.18. Por último, la cadencia final que podríamos sentir con la tónica en la parte fuerte, es retrasada hasta la tercera parte del último compás por dos acordes de dominante, el primero de

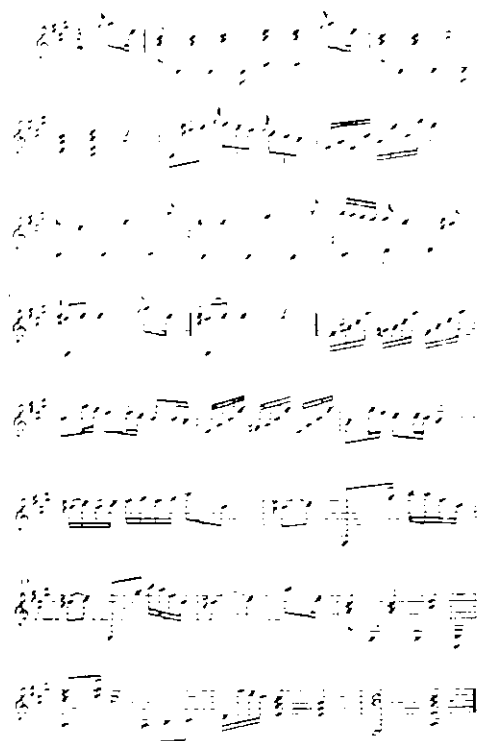
ellos en la 3ª parte del penúltimo compás y el segundo con séptima ocupando

*Lección Tercera
o Minue*

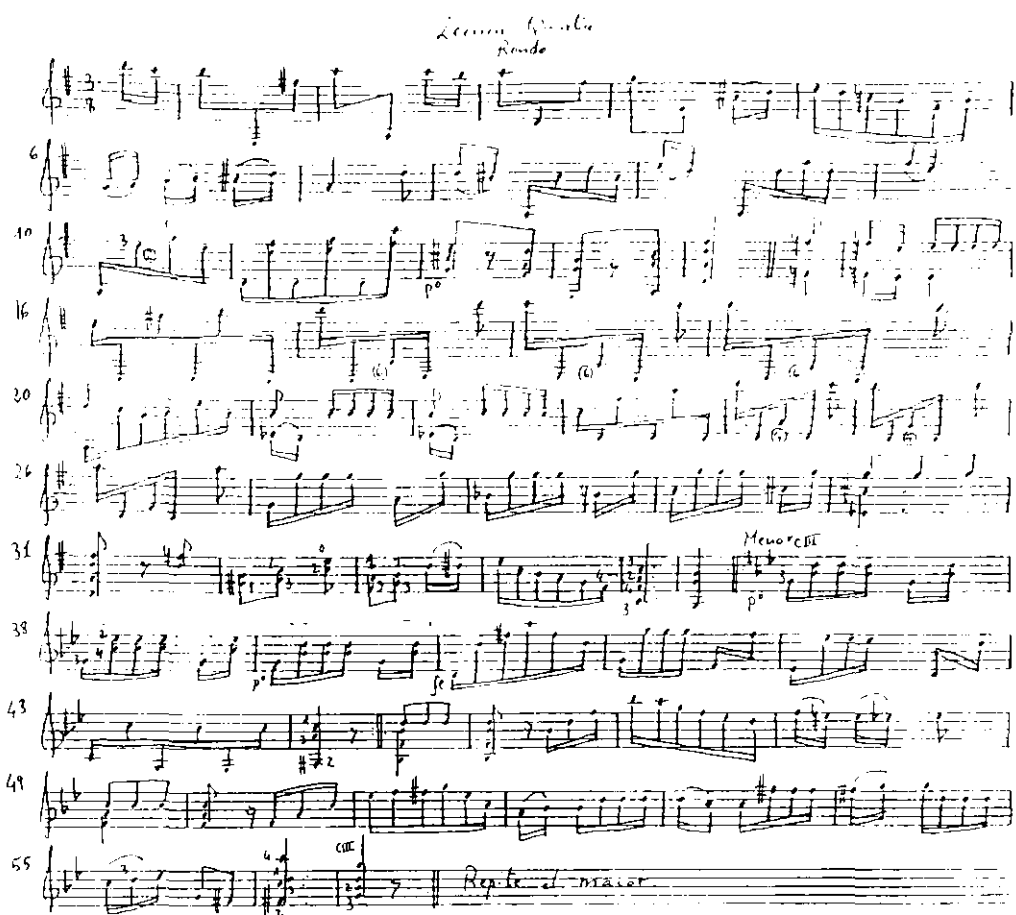


las dos primeras partes del último compás. Con respecto a la versión que de esta *Lección tercera ó Minue* ha realiza B.Jeffery en la edición que ha dedicado al *Arte*, nos resultan discutibles los criterios que ha adoptado para modificar lo escrito por Ferandiere ²⁷⁴ (Ver fig.5).

²⁷⁴ Si bien las modificaciones de escritura de la edición de B.JEFFERY en los C.1, 3, 7, 8, y 9, parecen querer reflejar fielmente lo que realmente suena, los puntillos añadidos en los compases 16 y 17, no parecen tener ninguna justificación, cuando FERANDIERE claramente ha escrito un silencio de semicorchea en cada caso. El resultado final es que resulta más fácil de tocar, lo escrito originariamente por FERANDIERE que lo dispuesto por B.JEFFERY en su celo por escribir rigurosamente lo que en realidad suena al ejecutar la pieza.



La *Lección Cuarta*, un *Rondó* que Ferandiere divide en dos partes, la primera en el tono mayor [SOL Mayor] y la segunda en el *Menor* [SOL Menor] con repetición de la primera parte segun indica Ferandiere: "Repíte el maior", resulta una lección con un desarrollo temático mayor que las anteriores, una mayor riqueza armónica también, con inflexiones a los tonos relativos y creando momentos de gradual interés y tensión como el que transcurre en la segunda sección de la primera parte y que se resuelve en el acorde de la dominante mediante un acorde de sexta aumentada (C.30). Un mayor protagonismo en los bajos, junto a las primeras indicaciones dinámicas en la parte del modo menor: *p* [Piano], *f* [forte], en los C.37, 40 y 45, serán otras de las novedades reseñables de este *Rondó*. (Ver fig.6).



La *Lección Quinta* ó *Contradanza de los Currutacos* (Ver fig.7), constituye una auténtica excepción por la claridad de su escritura y equilibrio de sus frases conformadas en cuatro períodos de ocho compases con comienzo



anacrúsico. Escrita en seis por ocho y bajo la indicación de Allegro, no pierde en ningún momento la frescura y gracia con que comienza. Con una estructura temática: a,b,c,a, y una sola línea melódica que encuentra siempre sus apoyos armónicos en las partes fuertes y que recorre en los momentos cadenciales la armonía del acorde, resulta en definitiva un bello y gracioso testimonio de la música de la sociedad de aquella época. Por otra parte, desde el punto de vista didáctico, esta *Contradanza de los Currutacos*, constituye una acertada lección para estimular al discípulo sin excesivas dificultades técnicas y con una articulación musical de inmediata comprensión ²⁷⁵.

Así presentará Ferandiere la sexta lección: "La sexta lección servirá para instruirse en el modo de hacer varios géneros de arpegios, y aprender algo de el arte de la modulacion" ²⁷⁶. Dicha lección merecerá una atención especial por nuestra parte, sobre todo por la significación que tiene entre todas las lecciones del *Arte* y que Ferandiere titula *El Laberinto ó Círculo Armónico*. Las resonancias con el pasado tratadístico que guarda este título, nos muestra también la superación de unas tablas y abecedarios, al presentar no ya una exhaustiva relación de acordes, sino una pieza musical orgánicamente dispuesta para seguir un itinerario armónico. Con una extensión de 58 compases, y con una escritura apretadísima en los últimos compases para no salirse de la lámina dispuesta para cada lección, y que seguramente justifica el modo un tanto primario de finalizar este *Laberinto*, esta lección es junto al *Rondó* ya considerado, la de mayor extensión del *Arte* (Ver fig.8).

Del estudio que hemos realizado de este *Laberinto ó Círculo Armónico*, cabe hacer una división en dos grandes secciones cuya línea divisoria estaría en el calderón del C.30. La primera sección estaría comprendida por tres períodos (C.1-9; C.10-18 y C.19-30), presentando en su conjunto frente a la segunda sección, una mayor unidad y homogeneidad de motivos.

El primer período con un diseño de arpegios ascendentes en grupos de cuatro semicorcheas, discurre armónicamente de la siguiente forma: C.1: acorde de D0

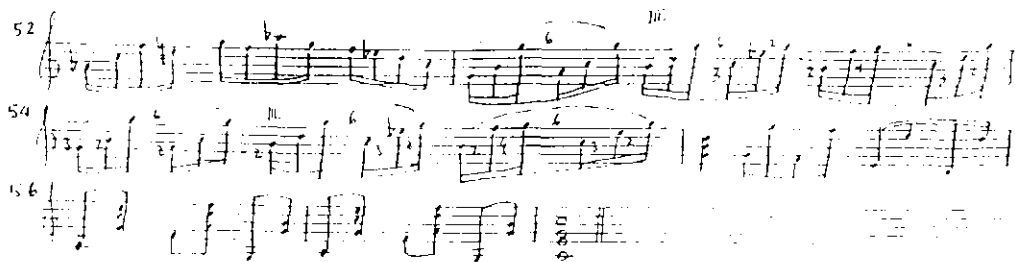
²⁷⁵ Esta página musical de FERANDIERE es seguramente la única que ha pervivido hasta nuestro días, llegándose a utilizar como material didáctico. Así por ejemplo J.L.LOPATEGUI, la utiliza en su *Método*. (Cfr.J.L.LOPATEGUI, *Introducción al estudio de la GUITARRA. Método preliminar progresivo*, Ed. Boileau, Barcelona, 1974, p.31).

²⁷⁶ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.13-14.

M en estado fundamental (EF) ²⁷⁷; C.2: dominante de DO (V de DO) en 2ª inversión (+6); C.3: V de FA en 1ª inversión ($\frac{5}{3}$); C.4: acorde de FA en EF; C.5: V de SOL en 1ª inversión ($\frac{5}{3}$); C.6: acorde de SOL en EF, notas

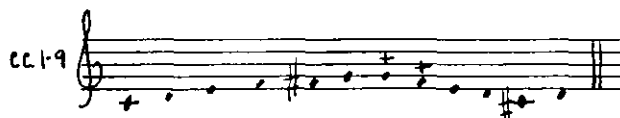
El instrumento a cinco cuerdas

²⁷⁷ Emplearemos por conveniencia metodológica, el término *acorde* en nuestra exposición, en alusión a la reunión armónica que hay siempre planteada en cada compás, lo cual no implica que haya siempre una simultaneidad de sonidos como cabría esperar del significado del término.



de paso (sol^2 , fa^2); C.7: acorde de MI en EF, V de LA M en 3ª inversión (+ 4); C.8: acorde de LA M en 1ª inversión (6); C.9: el $\text{do}^2\#$ del C.8 resuelve en re^2 al que sigue una serie de 3ª^s descendentes, que a la manera de una serie de 7ª^s sin resolución, concluye en un acorde de MI M, que cabría suponer como V de LA, y que queda sin resolver, pasando en el C.10, que consideramos ya como 2º período, a un acorde de DO en 2ª inversión ($\frac{6}{4}$) alterado ascendentemente para preparar la llegada a RE m.

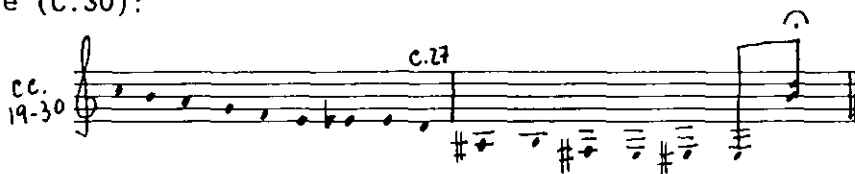
Junto a estas transiciones armónicas de este primer período, es importante señalar el movimiento ascendente y de grado hasta el sol^2 que sigue la primera nota de cada grupo de semicorcheas, para después descender al $\text{do}^2\#$ que resolverá en el re^2 y que sin escribir las repeticiones quedaría de esta forma:



El segundo período con un nuevo "género de arpeggio" en semicorcheas, sigue el siguiente proceso: C.10: acorde de DO en 2ª inversión ($\frac{6}{4}$) alterado ascendentemente para preparar la llegada a RE m; C.11: acorde de LA m, la^2 y sol^2 de paso (V de RE sin 3ª y con 7ª); C.12: acorde de RE m en 1ª inversión (6), re^3 y do^3 de paso (V de SOL, en 1ª inversión, sin 5ª); C.13: V de DO en 3ª inversión (+4); C.14: acorde de DO m en 1ª inversión (6); C.15: el $\text{mi}^2\flat$ del compás anterior desciende al re^2 , manteniéndose a modo de pedal superior las tres semicorcheas (do^3 , sol^2 , do^3), que ya venía sonando en el compás precedente; C.16: acorde de SOL en 2ª inversión ($\frac{6}{4}$); C.17 y 18: despliegue en corcheas del acorde de SOL en EF en un ámbito de 2 octavas que concluye en un re^4 blanca.

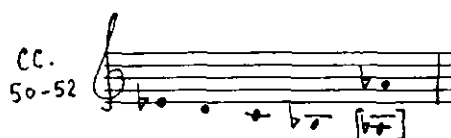
Sin perder la posición que ha impuesto en el diapason de la guitarra el re^4 del C.18, el tercer periodo con un nuevo diseño de semicorcheas discurrirá de

la siguiente forma: C.19: V de SOL, en 3ª inversión (+4) sin 5ª; C.20: acorde de SOL en 1ª inversión (6); C.21: V de MI en 3ª inversión (+4) sin 5ª; C.22: acorde de MI en 1ª inversión (6); C.23: V de DO en 3ª inversión (+4) sin 5ª; C.24: acorde de DO en 1ª inversión (6); C.25: acorde de DO m en 1ª inversión (6); C.26: acorde de sexta aumentada formado sobre el acorde anterior (C.25), alterando ascendentemente el do³, que resolverá en el C.27 en un acorde de RE M, sin la 5ª, con un cambio de ritmo en acordes de corcheas, finalizando dicho compás con un VII de SI; C.28: acorde de SI m, sin la 5ª que sonará a continuación en el bajo de la última parte del compás, resolviendo en el sol¹ del compás siguiente; C.29: acorde de SOL, acorde de MI con 7ª sin 3ª; C.30: el mi¹ es alterado ascendentemente, enarmónico de fa, dando lugar a la sonoridad del acorde de SI en 2ª inversión que queda suspendida por un calderón. Así mismo, hay que señalar al igual que hiciéramos en el primer periodo, la línea melódica descendente que sigue la primera nota de cada grupo en un movimiento de grado desde el do³ (C.19) hasta el re² del C.27 para concluir después en ese mi¹# suspendido por el calderón sobre el acorde siguiente (C.30):



La segunda sección presenta con respecto a la primera un planteamiento más desigual y fragmentado en sus motivos y desarrollos musicales, resultando por ello poco conveniente el hablar de periodos como hicimos en la primera sección. En esta segunda sección, las progresiones y la inclinación por conseguir efectos propios del instrumento, serán la forma en que se conduzca el itinerario armónico. Los primeros compases discurrirán sobre la V de SI, en una suerte de "campanelas" con el sol² de la 3ª cuerda al aire, sonando a distancia de semitono entre dos fa²# en la 4ª cuerda y una sucesión de terceras, que sobre la V de SI, concluirá en el C.33 con el acorde de dominante en EF y un silencio de negra. Posteriormente el protagonismo caerá en los bajos que llenarán todo el peso armónico (C.34-36) -con un eco ornamentado de "campanelas" en su 8ª superior - con el siguiente movimiento:

si¹, sol¹ y re² que como V de SOL en el C.37 resolverá en un acorde de SOL en EF, con pulso de corcheas para en el C.38, permaneciendo en ese mismo pulso pasar a un acorde VII de MI con 7ª en 3ª inversión (+4) sin la 5ª, que resolverá en un acorde de MI en 1ª inversión con un nuevo diseño, que servirá de modelo al compás siguiente con el acorde de LA m (C.40). En el C. 41, entraremos en la tonalidad de FA M con un nuevo motivo de corcheas, que a partir del C.44 (alterando descendentemente el tercer grado) iniciará la preparación de LAbM, que entrará en el C.47 con un nuevo diseño de semicorcheas y corcheas, tras un compás puente (C.46) que concluirá en la sensible de la nueva tonalidad, sol². Los C.48 y 49 serán las repeticiones en SOL y FA m del modelo en LAbM del C.47. En el C.50 se iniciará un movimiento descendente en el bajo, desde mi²b hasta el la²b del C.52:

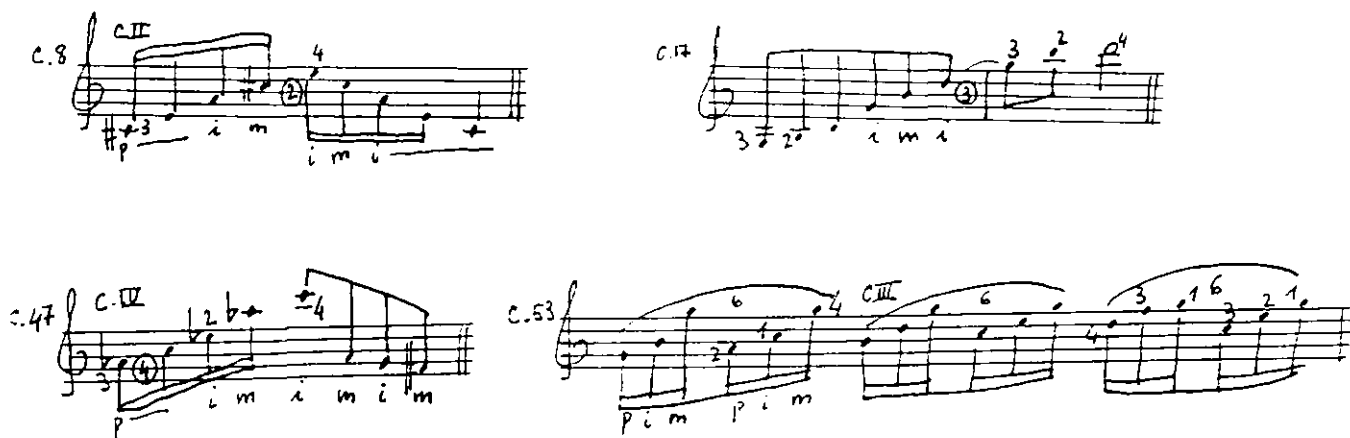


donde se articulará con un paso de semicorcheas alrededor de lab, el paso al sol² con un nuevo motivo de seisillos (C.53-54) cuya función armónica estará en preparar el regreso a la tónica DO M, concluyendo en el C.55 con un acorde de SOL seguido de 4 notas de paso con sus 8ªs superiores (sol², fa², mi², re²), que nos llevarán a los últimos compases (C.56-58), en un movimiento en los bajos de I-IV-V-I, escuchándose a continuación del fa² el acorde de II grado en 2ª inversión. Repetido por segunda vez este esquema, tendrá lugar la cadencia V-I con el acorde de DO M en EF, con la fundamental duplicada (cadencia perfecta).

Hasta aquí nuestro examen descriptivo. Si regresamos a la presentación de esta lección por parte de nuestro autor, la cual "servirá para instruirse en el modo de hacer varios géneros de arpeggios, y aprender algo de el arte de la modulación", podemos ahora señalar, en cuanto a la primera de las instrucciones y como momentos más destacables y originales de la misma: el arpeggio de LAM en 1ª inversión (C.8) con una dirección ascendente y descendente sobre el mismo; el arpeggio sobre el acorde de SOL (C.17-18) desplegado en tres octavas y en EF; la progresión de los compases 47, 48 y 49;

y finalmente la serie de seisillos en semicorcheas de los compases 53 y 54.

Si tenemos en cuenta que para Ferandiere "nuestra Guitarra se tocará á lo menos con tres dedos de la mano derecha" ²⁷⁸, esto es, pulgar [p], índice [i] y medio [m], he aquí cuatro posibles realizaciones de estos "géneros de arpeggios":



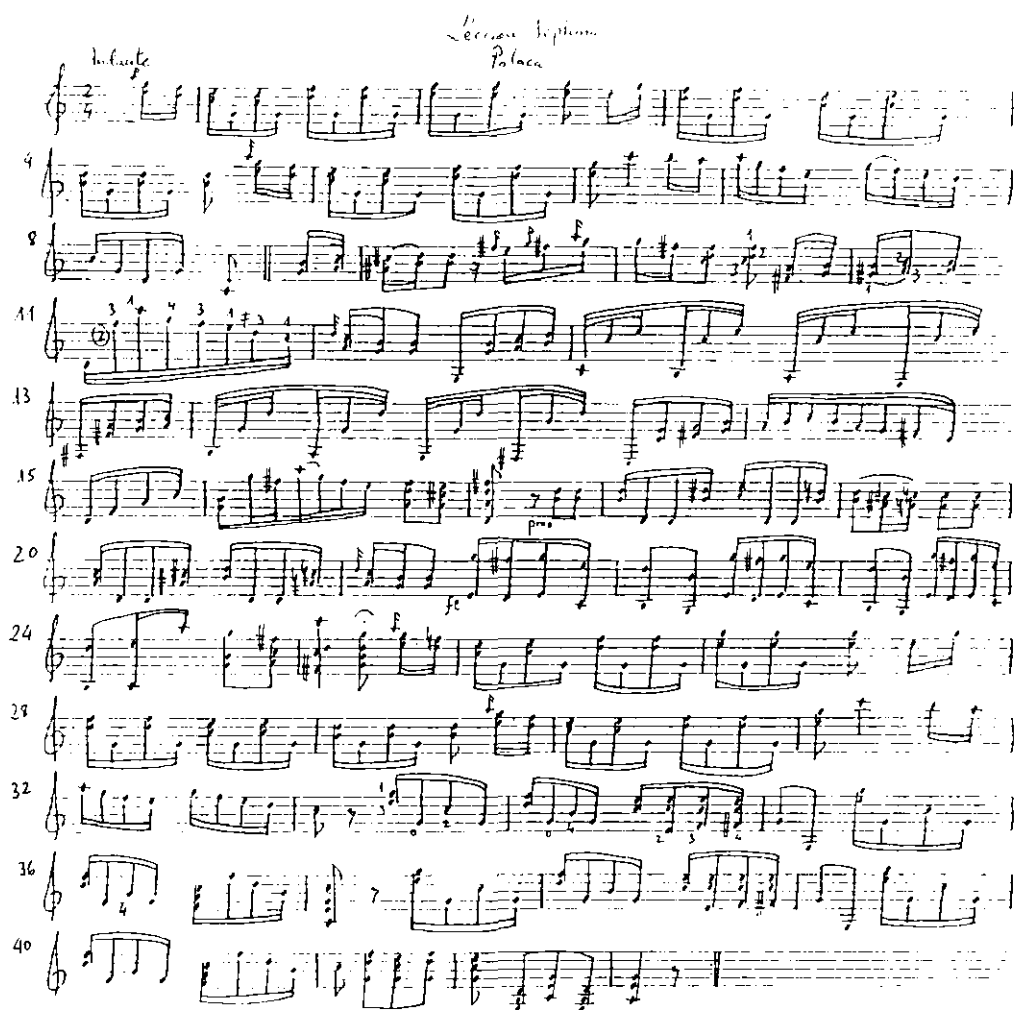
En cuanto a la segunda de las instrucciones que se derivan de esta lección sobre el "arte de modular", hemos de hacer constar la frecuencia de acordes de 7ª en 3ª inversión (+4) sin la 5ª, esto es, con la eliminación de la primera de las voces armónicas que la enseñanza de la armonía aconseja a suprimir de un acorde de 7ª; como también el conveniente aprovechamiento de los acordes invertidos que le son propios a la guitarra y la correcta resolución y conducción de sus voces.

Finalmente, destacar el término del 3^{er} período de la primera sección; en concreto la resolución del acorde de 6^a aumentada (C.26-27), rompiendo la tensión acumulada en los compases anteriores, con el acorde de RE, con un nuevo pulso en corcheas, más dilatado que el comprimido pulso de semicorcheas anterior, abriéndose a un nuevo "color" armónico, constituye un interesante y bello contraste musical, que a nuestro juicio convierte este pasaje en el momento más feliz de este *Laberinto ó Círculo Armónico* de Ferandiere.

La *lección Séptima ó Polaca graciosa*, es sin duda la página de mayor entidad musical del *Arte de Ferandiere* (Ver fig.9). Si en el caso de la *Lección Quinta*

²⁷⁸ F. FERANDIERE, *Op.cit.*, *Arte*, p.6.

ó *Contradanza de los Currutacos*, el equilibrio y simetría de las frases y períodos musicales era el mejor garante de su valor formal, junto a la gracia e inspiración de su línea melódica, ahora, ante esta *Polaca*, encontramos ya de forma embrionaria los elementos que posibilitan la forma *Sonata*. Hay en



esta *Lección Séptima*, *Andante*, la exposición de un tema (C.1-8), un posterior desarrollo en la tonalidad de la Dominante (C.9-25), configurado con elementos y motivos tomados de la exposición junto a otros nuevos, pasaje de transición (C.12-17) para llegar a un nuevo tema (C.17-21), período cadencial (C.21-25) que conduce a la reexposición del tema inicial (C.25-33) y coda final con una extensión de 8 compases (C.33-41) que conducirá a la cadencia perfecta final.

La construcción y escritura de esta *Polaca*, no es solo correcta, sino

verdaderamente inspirada. El sabor clásico que se desprende de ella es innegable, a la vez que anticipa la música para guitarra que posteriormente un músico como F.Sor, entre otros, realizará con mayor desarrollo. Así mismo, la conducción de las voces en perfecto acuerdo con el instrumento, haciendo en ocasiones cantar a los bajos (C.13-14; C.34 y 38), como la expresividad conseguida a través del contraste entre el carácter lírico y amable de un tema (C.17-21) que se indica *p.mo* [pianísimo] frente al enérgico y conclusivo tema, (C.21-25) bajo la indicación de *fe.* [forte] que nos conducirá a la reexposición del tema, son no solo detalles, sino realidades hechas música, verdaderos frutos de las expectativas puestas en la guitarra por el autor del *Arte*. Esta vez, el valor e interés que ofrecen las explicaciones que nos da para presentarnos esta *Polaca*, ocupan un segundo plano frente a la música que en realidad se nos ofrece: "La lección séptima enseña los Ligaos, los Arrastres, y el modo de los Trasportes, Andamentos, y Posiciones de mano"²⁷⁹; Ferandiere esta vez nos enseña, por encima de cualquier particularidad del instrumento, la realidad de una música bien escrita para la guitarra, y esta es ahora la principal lección.

Que Ferandiere haya escogido "unas Boleras cantadas con acompañamiento de Guitarra" para concluir sus lecciones, además de ser un hecho singular en una obra dedicada a un instrumento como la guitarra, tiene un importante valor testimonial al haber escogido un canto popular enraizado en la sociedad de la época. Ferandiere no renuncia en su *Arte* al valor acompañante de la guitarra, que merecía ser llamado "Clabe en la mano", y tampoco desprecia el carácter popular del género que ha señalado sin paliativos en su exposición: "porque los unos se contentan con rasguear el Fandango y la Jota, los otros con acompañarse unas Boleras; los Músicos con acompañarse Arias, Tonadillas, &c."²⁸⁰; así pues, para estos "otros" tendrá nuestro autor su atención también, proponiendo "unas Boleras cantadas", la octava lección que "enseña á tocar con armonía, con melodía y con modulacion, y sirve para enseñarse á acompañar"

²⁷⁹ *Ibid.*, p.14.

²⁸⁰ *Ibid.*, *Al Lector*, [p.4].

²⁸¹(Ver fig.10).

Loco Allegro *Locum Octava Boleros*

4 To-de-a-quel que no se pa- Que co sa Es a- mar

7 Que co sa a nev- mar Pue- ba- de- ga- no- Es pre- ci- so co-

10 tie- ne he Pue- ba- de- que no- tie- ne Es pre- ci- so co- no- ca-

12 sen- si bi- li- dad Pue- ba- de que no tie- ne sen- si de- a- mor la fuer- za Es pre- ci- so co- no- ca-

15 la fuer- dad za

al. Co-2
m. y la
última para
la C. 11-12

La línea melódica de estas *Boleros*, en un ámbito de fa^2-sol^3 , no sigue una fácil ejecución, exceptuando el inicio en un movimiento conjunto descendente, el ritmo sincopado (C.5 y C.15), salto de 6ª menor ascendente (C.5) y giros ornamentados (C.8 - C.13), hacen de la misma un canto en *estilo de ejecución* como nos diría el propio Ferandiere desde su *Tratado II. De los cantantes* ²⁸².

El comportamiento armónico, ofrece además de los habituales movimientos de grado (I-II-V-I; I-V de V-V-I), una ligera inflexión a SOL Menor (CC.11-12) que

²⁸¹ *ibid.*, p.14.

²⁸² F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.32-33.

restablece enseguida el paso a la dominante (C.13) para cadenciar, y tras unas notas de paso que imitan en la V (C.13) el inicio del canto, desde la tónica retomar el motivo inicial del canto.

En cuanto al acompañamiento, sin excesivos alardes y con habituales adornos como los tresillos sobre los acordes de la introducción y vuelta, hay momentos en que la guitarra dobla la voz (CC.4, 11 y 14) y otros en que el acompañamiento pasa por disonancias en valores breves con la línea vocal (C.8 y 9), resultando significativo y singular el acompañamiento del C.12 reducido al bajo en su función armónica y decisiva para regresar a la dominante de la tonalidad principal [RE M] tras la pequeña disgresión a SOL Menor.

II.2.8. El *Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición*.— Con este *Diálogo*, concluye Ferandiere su *Arte*: "[...] y así he pensado dar á mis lectores una idea de lo que es contrapunto y composicion, digo solo una tintura ó idea, porque en este Arte de tocar la Guitarra no me propuse que fuera Arte de composicion; y así solo hablaré ligeramente por medio de un Diálogo entre Maestro y Discípulo, [...]"²⁸³.

Una vez más, en la espontaneidad para exponer las ideas, en la ausencia de rigor sistemático, y de forma muy especial en todo aquello que como ya ocurriera en otras ocasiones, subyace a su discurso —esta vez en forma de *Diálogo*— encontraremos las señas de identidad de nuestro autor.

Este *Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición*, en el *Plan ó Extracto de este libro* se nos presentará por su autor como "un Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre la composicion instrumental y vocal"²⁸⁴, aludiendo así a uno de los temas tratados en el *Diálogo* y que a nuestro autor más interesa destacar.

Por otra parte, que Ferandiere quiera cerrar su *Arte* con un *Diálogo* sobre el Contrapunto y la Composición, constituye también un gesto mimético con la tratadística precedente, ocupada en la enseñanza del canto llano, el canto de órgano y como culminación a estas enseñanzas, al contrapunto y la composición. Así mismo, si en algunos tratados instrumentales, los autores optan por reducir a unas reglas y principios fundamentales aquello que juzgan esencial para el conocimiento del contrapunto y composición²⁸⁵, en el caso del *Arte* de Ferandiere, este *Diálogo* tendrá otras utilidades e intereses para su autor.

Tras un repaso somero a las primeras enseñanzas contrapuntísticas: las especies [intervalos] consonantes y disonantes, las prohibiciones [5ª^s paralelas, 8ª^a suelta, movimientos melódicos de "entonación escabrosa"], las diferentes cláusulas, "porque las hay con diferentes nombres, como son

²⁸³ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.18.

²⁸⁴ Ibid., *Plan ó Extracto de este libro*. [p.1].

²⁸⁵ Como es el caso de la *Instrucción* de G.SANZ en la parte que dedica a *Documentos y Advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, Arpa, Organo, o qualquier otro instrumento. Resumidas a doze reglas y exemplos de Contrapunto y Composición, los más esenciales para este efecto*. (Cfr. G.SANZ, *Instrucción*, Op.cit., fols. 28-32).).

cláusulas burladas, cláusulas magistrales, cláusulas finales", como también las consideraciones sobre el comportamiento y movimiento horizontal de las voces en sus imitaciones, "tambien es menester aprender el modo de entrar un paso, ya sea voluntario, ó ya sea forzado, de los que llaman en cantidad, qualidad y nombre; despues se necesita saber cómo se hace un canon, un trocao, una fuga"; Ferandiere tras considerar finalmente " la colocacion de las quatro voces de la música, porque estas son verdaderamente las que componen la armonía" ²⁸⁶ entrará por fin en un terreno nuevo, no abonado por la tratadística anterior y ante el cual parece tener sus propios criterios: la distinción entre la composición vocal e instrumental, verdadero signo de la evolución musical existente.

Si su anterior discurso ha carecido de la información y explicaciones que otros autores han dedicado a los mismos temas ²⁸⁷, esta parte del *Diálogo* recibirá un énfasis e interés nuevo.

Su pequeña disertación sobre las instrucciones que deben conformar al compositor vocal, seguirá la misma línea que la ofrecida en su *Prontuario*, en el *Tratado II. De los Cantantes*, que ya tuvimos ocasión de tratar ²⁸⁸; será al manifestarse sobre el compositor instrumental, donde el *Diálogo* cobrará mayor interés y originalidad en sus apreciaciones y reflexiones: "Pero el compositor instrumental debe tener otras nociones y conocimientos de todos los instrumentos, y aunque él por sí no los maneje, debe (á lo menos) estar instruido en sus escalas y diapasones, y saber las canturías y pasos que mas favorecen á el instrumento; y en prueba de esta verdad vemos á cada instante

²⁸⁶ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.20-21.

²⁸⁷ J.A.VARGAS y GUZMAN, siguiendo en algunos momentos el magisterio de G.SANZ, dedicará en el Tratado Tercero de su *Explicación* un importante espacio para explicar en sucesivos capítulos, el movimiento de las voces, el tratamiento de las disonancias, el uso de los retardos ["ligaduras"], y finalmente las cláusulas en los cuatro últimos capítulos (Cap. XXXI-XXXIV). (Cfr. J.A.VARGAS y GUZMAN, *Explicación*, Op.cit., Ed. A.MEDINA, pp.71-124). Otro autor ya tratado y coetáneo de Ferandiere: F.MORETTI, empleando ya el término *cadencia* en lugar de *cláusula*, dedicará de forma pormenorizada y sistemática un capítulo de sus *Principios* a este tema: "Cadencia significa el descanso que hace la voz en una cuerda qualquiera; por lo qual no hay compás sin alguna especie de cadencia. Sin embargo las verdaderas cadencias son solamente dos: la una perfecta quando el baxo fundamental va desde la dominante a la tónica ó primera del tono; y la otra imperfecta siempre que el baxo fundamental va desde la subdominante á la tónica [C. plagal] [...] Hay otras tres especies de cadencias, que son 1ª cadencia excusada: 2ª cadencia interrumpida: 3ª cadencia falsa o quebrada [...]". (Cfr. F.MORETTI, *Principios*, Op. cit., Artículo V, Parte segunda de los Principios generales de la Música, pp.16-17).

²⁸⁸ Cfr. II.1.7.2. *Primeras lecciones para formar un solfista y Cantor*, (II.1.7. *Tratado II. De los cantantes*).

un Maestro de Capilla que compone con mucho acierto una gran Misa: otro Maestro que escribe una Ópera excelente; pero ni uno ni otro escribe ni un buen quarteto, ni una buena sinfonía" ²⁸⁹.

Esta vez, el compositor de música religiosa y escénica que conocemos y que anuncia en su *Arte* ese *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra*, reclama una atención especial, un interés nuevo para la música instrumental. Si bien el peso de la música vocal sigue siendo aún muy grande, el de la música instrumental en España venía teniendo un protagonismo a veces extramusical, convertida en caballo de batalla de muchas polémicas, como por ejemplo la mayor o menor conveniencia de su presencia en el Templo. No suponemos a Ferandiere ajeno a estas cuestiones permanentes, ahora bien, su discurso es evidente que no está interesado en las mismas. Para Ferandiere la música instrumental requiere un tratamiento nuevo, que aún no está consolidado como en el caso de la música vocal. De ahí que un Maestro de Capilla, a quien se supone perfectamente instruido, no acierte con la composición de un quarteto o una Sinfonía, mientras que sí lo hace al tratarse de una Misa o una Ópera. Se trata de otro mundo musical, al que nuestro autor reclama una atención desde las páginas de su *Arte*, y que requiere de unas reglas y un comportamiento distinto al vocal. Una vez más, se nos ofrece la imagen del músico atento y abierto a los signos de los tiempos en que vive.

La audacia y atrevimiento darán un toque aún más personal y familiar a su discurso, no quedando por ello desvirtuado en su conjunto: "Mas diré: los célebres compositores Maydem (sic) [Hayden en la edición de 1816] y Pleyel no se atreverán á escribir un quarteto de Guitarra, ni un quinteto de dos Guitarras, solo porque no conocen el instrumento, á menos que no hagan lo que han hecho algunos, que es haber escrito, no quartetos ni quintetos de Guitarra, sino quartetos y quintetos acompañados con la Guitarra" ²⁹⁰.

Al margen de la gratuidad de este juicio, fruto sin duda de la falta de un

²⁸⁹ F. FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.23.

²⁹⁰ Ibid., pp.23-24.

conocimiento riguroso sobre la obra de estos autores ²⁹¹, la posición de Ferandiere hay que entenderla desde el encantamiento producido por la guitarra y los nuevos empeños e ilusiones que ha puesto en ella. Hay un entusiasmo del momento un tanto cegador por parte de nuestro músico y frente al *Catálogo* de obras para guitarra que nos ofrece – hoy casi todas perdidas – las que nos han quedado, lejos de reforzar sus categóricos juicios sobre Haydn y Pleyel nos muestran solamente las buenas intenciones y destellos de una voluntad decidida, a la vez que primeriza en componer para la guitarra música con horizontes más elevados.

Por otra parte, si en la presentación del *Arte*, Ferandiere destacaba el contenido del *Diálogo* con la distinción entre la composición vocal e instrumental, al presentar el *Arte* en el *Diario de Madrid*, se referirá al *Diálogo* de la siguiente forma: "[...] Además de otras curiosidades que contiene este libro, se inserta en él un Diálogo entre Maestro y Discípulo, tratando de la parte más sublime de la música, que es la composición [...]" ²⁹². Y sobre esta parte, "la más sublime de la música", proseguirá su Diálogo:

"D. Y en sabiendo todo lo que aquí va dicho, ¿será uno buen compositor?

M. No: pues sabrá la composición, y no sabrá el Arte de agradar, porque este Arte pende de una vena fértil, de un capricho nuevo y abundante, de un entusiasmo (sic) de colocación de voces trocadas, que hacen parecer al oído que son nuevas invenciones de música, y el que tiene estas circunstancias se llama, no solamente compositor, sino inventor y creador de música, y solo le sirven las reglas y leyes de la

²⁹¹ Con respecto a la obra camerística de Haydn, resulta seguro –a juzgar por sus palabras– que Ferandiere no conociera el Cuarteto en Re M Op.2, n.º2 para violín, viola, violonchelo y laúd, no resultando precisamente un "Cuarteto acompañado por laúd", sino muy al contrario, un cuarteto perfectamente integrado en sus cuatro voces instrumentales. Existe una grabación de este Cuarteto, con el siguiente comentario de J.L. LOPATEGUI: "Durante el espacio de tiempo que va desde 1755 a 1759, Haydn fué empleado por el Barón Karl Joseph von Fürnberg como violinista y compositor, pocos años antes de entrar como maestro de capilla al servicio de los príncipes Esterhazy. Para este aristócrata escribió sus primeros cartetos Op. 1 y Op. 2, aunque entonces más bien que cuartetos se los denominó "quadri" divertimenti, y también como cassazione o notturni y entre sus características comunes destaca el que consten todos ellos de cinco movimientos". (Cfr. JOSE LUIS LOPATEGUI (guitarra 10 cuerdas) – KOSICE QUARTET, JOSEPH HAYDN, *Cuarteto en Re Mayor Op.2*; LUIGI BOCCHERINI, *Quinteto en Do Mayor (La Riterata di Madrid)*. Disco Edigsa 01L0502 5, Barcelona, 1982).

²⁹² Vid. nota 179.

composicion para poder explicar con facilidad y claridad sus pensamientos" ²⁹³.

Esta actitud de Ferandiere ante un tema tan crucial como el hecho de componer, separando la técnica y buen oficio del genio creador, vuelve a ofrecernos la imagen de un músico atento a unos valores nuevos incorporados a su propio mundo musical. Ya dijimos en otro momento, que Ferandiere no era un teórico que ocupase un espacio en el terreno de las grandes polémicas teóricas del siglo. Su posición nos resulta particularmente nueva por venir de un músico práctico y compositor, que ha recibido la habitual formación de la época y que atento a las luces del siglo, ha sabido moverse dentro de su profesión; sabiendo aprovechar todo lo que ha recibido, teniendo a su vez un criterio formado que le permite manifestarse desde su "mismidad", sin necesitar de apoyos más "autorizados" para expresar sus opiniones.

Como ya viene siendo idea recurrente en nuestro trabajo, en esta espontaneidad viva y sensible al tiempo que le ha tocado vivir, encontramos uno de los valores más característicos de la aportación de Ferandiere a nuestra historia musical.

Ferandiere es consciente que con el mero aprendizaje de las reglas del contrapunto y composición, no es suficiente para hacer buena música. Hace falta algo más, hay que tener el "Arte de agradar", y el que posee este don "se llama, no solamente compositor, sino inventor y creador de música" ²⁹⁴.

Proseguirá Ferandiere en su *Diálogo* aludiendo a la fantasía del creador musical frente al que no tiene nada que decir, distinguiendo muy bien al compositor con ideas pero sin técnica del compositor que no tiene éstas pero que posee el oficio:

²⁹³ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.24.

²⁹⁴ Uno de los grandes compositores de nuestro siglo XX, I.STRAWINSKY, empleará la misma expresión de "inventor" que nuestro músico a finales del siglo XVIII para referirse al compositor musical: "Tenemos un deber para con la música, y es el de "inventar"./Recuerdo que en una oportunidad, durante la guerra [en nota a pie de página:La de 1914-1918], al pasar la frontera francesa, un gendarme me preguntó cual era mi profesión. Yo le repondí con toda naturalidad que era inventor de música.[...]La invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe tomar obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado virtual, mientras que la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra". (Cfr. I.STRAWINSKY, *Poética Musical*, Taurus, pp.56-57).

"D. [...] ¿Por qué oygo decir á casi todos los compositores, ya no hay que escribir: ya no hay nada nuevo: todo está ya dicho?

M. De tu mismo razonamiento puedes inferir la respuesta. Si el que dice que ya no hay nada nuevo es un compositor sin numen, sin idea, sin capricho; éste ¿qué quieres que diga?

Si el que dice que ya no hay que escribir, todo está ya dicho, aunque este tal tenga vena de compositor, si no ha saludado los preceptos y leyes de la composición, ni menos tiene noticia de los medios aritméticos, ¿cómo podrá trasladar á el papel una nueva fantasía que se le ocurra, sin tener noticia de la ciencia deleytable?" ²⁹⁵.

Llegados a este punto, el *Diálogo* adquirirá un tono testimonial, al mostrarnos sin ambigüedades dos realidades musicales: la del músico aficionado o "compositor intruso" frente a la del auténtico compositor: "[...] Estos son los compositores que se llaman aficionados, y su modo de componer es el siguiente: Escriben primeramente la canturía que les dictó su fantasía, y para poner el instrumento se sirven de un instrumento, ó de la boca, y van tentando por todas partes, hasta que oyen aquello que les suena bien, y entonces lo escriben. Llegan á poner el acompañamiento ó el Baxo, y allí es donde se atascan, pues si alguna vez encuentran con el Baxo de movimiento continuo, con el fundamental nunca encuentran. Y este es el motivo por donde los verdaderos Maestros conocen al primer renglon si la composicion es de aficionado ó de contrapuntista" ²⁹⁶.

Un autor al que ya hemos recurrido frecuentemente, F. Moretti, distinguirá tanto en sus *Principios* como en su posterior *Gramática* el bajo fundamental del bajo continuo ²⁹⁷. Así mismo, Salvador Gil en sus *Principios de Música*

²⁹⁵ F. FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.25-26.

²⁹⁶ Ibid., pp.26-27.

²⁹⁷ Si bien en sus *Principios* nos remite a ROUSSEAU y EXIMENO para explicar el Bajo Fundamental (Rous[seau]. Dic. de Música. tom.I. pag.66. Exim[eno]. tom.II. pag.77) (Vid. F. Moretti, *Principios*, Op.cit., Art.VII, p.20), las explicaciones que dedica en el *Diálogo* de su *Gramática*, publicada en 1821, resultan más precisas y concluyentes: "M. ¿Qué se entiende por tablatura (sic)? D. El bajo numerado ó cifrado que se pone como acompañamiento de un canto cualquiera. M. ¿Qué quiere decir bajo en esta acepción? D. La voz ó parte más baja de las cuatro que forman la perfecta harmonía musical, y se divide en bajo generador ó fundamental, y bajo continuo ó sensible; que puede ser cantante o sonante. M. Esplique vmd. lo que es bajo fundamental. D. Dase este nombre a la cuerda o sonido de un acorde, que sea el más apto para regir la harmonía perfecta, y determinar el modo. [...] M. ¿Luego el bajo de una pieza de música

aplicados á la Guitarra, publicados en Madrid en 1814 y con una 2ª edición en 1827, después de distinguir tres modos de acompañar en la guitarra ²⁹⁸ nos manifestará al respecto que "Se llama bajo fundamental el que modula por cuerdas fundamentales, y sensible el que modula por las que no lo son" ²⁹⁹. En la justificación que Ferandiere hacía para tratar en su *Arte* sobre el Contrapunto y la Composición, se anticipaban ya estos contenidos del *Diálogo*: "Para explicar bien ó con más claridad estos términos facultativos, y los demás de este libro, era necesario tratar de el contrapunto y composicion, y como no es absolutamente necesario, ni para ser buen tocador, ni para ser buen Músico, me parecia mejor el omitirlo; pues vemos ordinariamente que qualquier Músico compone, ó ya por su vena, ó ya por su aficion, ó porque una idea feliz á qualquiera se le previene; lo cierto es, que la parte cantante suele gustar generalmente (así agradarán los acompañamientos, pero esto es lo que no puede ser; ni aun poner el Baxo fundamental á un Minué sin haber estudiado composición): y he aquí que sin sentir me veo en la precision de tratar de esta materia, porque alguno no diga que me metí en lo que no entendia;" ³⁰⁰.

Todas estas reflexiones de nuestro músico y otros autores contemporáneos de su entorno, manifiestan sin duda el momento de transición que se está viviendo en la música. Todos ellos, con un lenguaje heredado del pasado y a través del contrapunto y la composición, los acompañamientos, los bajos y sus distinciones, están en realidad apuntando a un nuevo status musical armónico.

cualquiera será siempre bajo fundamental? D. No señor M. ¿ Por qué? D. Porque la cuerda ó sonido que constituye y representa el bajo de un acorde puede estar en las cuerdas medias ó agudas de este, sin ser su bajo fundamental [...] M. ¿En este caso que nombre se dará al bajo de un acorde que no sea fundamental? D. bajo continuo, ó sensible [...] M. ¿Que se entiende por bajo continuo ó sensible ? D. La cuerda ó sonido más grave de una composición harmónica, y como el compositor no está obligado á hacer fundamental el bajo de una pieza de música vocal ó instrumental, resulta esta más artificiosa, cuando el bajo es a veces sensible, y á veces fundamental; por lo que suele llamarse tambien bajo misto(sic). [...]". (Cfr. F.MORETTI, *Gramática*, Op.cit., Art. VIII, pp. 80-82).

²⁹⁸ "Por ser la guitarra un instrumento armónico es preciso tomar algún conocimiento de los tres modos que hay de acompañar, que son: por acompañamiento hecho, por el bajo, y por partitura. El primero consiste en egecutar exactamente lo que el autor hubiese escrito; (...) El segundo, que es para acompañar por el bajo de una composición se egecuta aplicándole las armonías que le corresponden, lo que se logra con el conocimiento de las posturas o acordes más necesarios [...] El tercer modo de acompañar que es por partitura se consigue estractando la armonía que resulta del bajo y de las partes cantantes, ó del conjunto de todo el instrumental, entresacando los obligados según lo permita el instrumento ". (Cfr. S.Gil, *Principios de Música aplicados á la Guitarra*, 2ªed., D.E.Aguado, Madrid, 1827, pp.19-27).

²⁹⁹ *Ibid.*, nota 2, p.25.

³⁰⁰ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.17-18.

La melodía, la armonía, y sobre todo el acorde como entidad musical más decisiva del legado barroco, están presentes en todas sus valoraciones. Todos ellos son conscientes también de que el peso específico que determina y fundamenta una música bien escrita, necesita de un correcto planteamiento armónico, traducido en realizar correctamente los acompañamientos, acertando con los bajos.

Por otra parte, en este *Diálogo entre Maestro y Discípulo*, donde el contrapunto una vez tratado inicialmente pasa a un segundo plano, Ferandiere consigue que confluyan de forma equilibrada las dos categorías fundamentales que deciden los gustos, pensamientos y polémicas del siglo: la razón y la experiencia sensible. Desde su estilo directo, alejado de cualquier erudición, nos ofrecerá en su *Diálogo* la constatación de estas categorías y valores: "[...] pero estos tales aficionados ó compositores intrusos, nos quieren tapar la boca con aquella comun expresion de decir, que el juez de la música es el oído, y que en sonando bien, todo está bueno. Y yo digo, que concedo que sea el juez de la música el oído; pero éste no es solo, porque tiene que consultar con el juez de la razon, y éste le hará ver que hay un ruido que no incomoda, pero que no ha pasado ni aun por los umbrales de la ciencia armónica" ³⁰¹. En consecuencia, para Ferandiere "ni el Arte solo, ni la naturaleza sola, pueden formar un buen compositor si no están reunidas las dos cosas" ³⁰². Así mismo, la "ciencia armónica" antes aludida, será tan necesaria al compositor como la fantasía e imaginación: "Creeme, amigo Lector y Discípulo, que hay algunos Maestros que están dotados de todas las circunstancias que llevo referidas, y para estos siempre hay nuevo y habrá, porque la imaginacion y entendimiento de el hombre, es un campo tan espacioso, que no tiene fin" ³⁰³. Afirmación que por otra parte merece el siguiente comentario de F.J. León Tello en su estudio sobre Ferandiere: "Frente a los que tienden a disminuir las posibilidades y los méritos de los contemporáneos (actitud bastante frecuente entre los tratadistas) hace esta profunda y generosa afirmación, motivada

³⁰¹ Ibid., pp. 27-28.

³⁰² Ibid., p. 29.

³⁰³ Ibid., pp. 28-29.

quizá porque debido a su doble condición de compositor y tratadista, llevaba implícita una autodefensa" ³⁰⁴. Así mismo, para este autor en lo que él titula *Teoría del artista*, "Ferandiere tenía un concepto muy claro del arte como creación. La originalidad sería a su juicio condición inherente a la actividad del artista" ³⁰⁵. Apreciación que compartimos y a la que añadimos el compromiso abierto y conciliador de nuestro músico entre tradición y progreso muy en consonancia con el pensamiento del que fuera su Maestro de Capilla en Mondoñedo, A.V.Roel del Río ³⁰⁶ para quién "El sonar bien en la música es, entendido como se debe, su razón natural y científica; y las reglas, que a ello más conducen, son otras tantas razones" ³⁰⁷.

Una vez concluido el *Diálogo*, Ferandiere tras una resumida reflexión sobre lo que ha supuesto el *Arte* en sus contenidos, indicará una serie de consejos para el discípulo y su conveniente progreso musical, para acabar remitiendo al lector el "Catálogo de las composiciones de música escritas para este instrumento" donde "encontrará las piezas que mas le vayan acomodando, segun sus adelantamientos, y yo quedaré complacido á el ver que este libro le haya facilitado el haber tocado la Guitarra Española por música, sirviendole á el que la toca de diversion y recreo; y á el que la oye, de ver que un instrumento nacional (y hasta ahora desconocido) se logra ver entre los instrumentos de orquesta sacando su partido como el mejor" ³⁰⁸.

II.2.9. El *Arte* de F.Ferandiere frente a las obras de J.M.García Rubio, A.Abreu-V.Prieto y F.Moretti, publicadas en España en 1799.- La publicación del *Arte* de Ferandiere no es un

³⁰⁴ F.J.LEÓN TELLO, *La Teoría*, Op.cit., p.205.

³⁰⁵ Ibid., p.720.

³⁰⁶ Cfr. Cap. 1.2. *Mondoñedo y Oviedo: Violinista en la Catedral (1761-1763)*, *Biografía*.

³⁰⁷ Citado por F.J.LEÓN TELLO, *La Teoría*, Op.cit., p.208.

³⁰⁸ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.30.

hecho aislado en el panorama musical español. Tres obras dedicadas a la guitarra de seis órdenes verán la luz en el mismo año de 1799. Estos son los títulos que constan en sus portadas: *Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprehender / a templar y puntear la Guitarra Española de / seis órdenes según el estilo moderno: Dispuestas y for / madas con algunos solfeos que acompañan por D.Juan / Manuel García Rubio, Violín de la R[ea]^l Capilla de / las S[ño]^{as} de la Encarn[acio]ⁿ / Marzo 12 de 1799 ; ESCUELA / PARA TOCAR CON PERFECCION / LA GUITARRA / DE CINCO Y SEIS ORDENES, / CON REGLAS GENERALES DE MANO / izquierda y derecha. / trata de las cantorias y pasos difíciles / que se pueden ofrecer, con método fácil de execu / tarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano. / COMPUESTA / POR D.ANTONIO ABREU, BIEN CONOCIDO / por el Portugués. / ILUSTRADA Y AUMENTADA / CON VARIOS DIVERTIMENTOS / honestos y útiles para los aficionados / á este Instrumento: / POR EL P.F. VICTOR PRIETO, DEL ORDEN / de S.Gerónimo, Organista en su Real Monasterio / de Salamanca. / la da a luz su apasionado N.N. / CON LICENCIA : / En Salamanca: En la Imprenta de la calle del Prior. / Año de 1799. y Principios / Para tocar la guitarra de seis órdenes / precedidos / de los Elementos Generales de la Música / DEDICADOS / A LA REYNA NUESTRA SEÑORA / POR EL CAPITAN D.FEDERICO MORETTI / Alférez de Reales Guardias Walonas / Grabados por Josef Rico. / [...] / EN MADRID / EN AL IMPRENTA DE SANCHÁ / AÑO DE MDCCXCIX / SE HALLARA EN SU LIBRERÍA, CALLE DEL LOBO.*

Dichas obras se conservan en la Biblioteca Nacional con las siguientes signaturas respectivamente: Ms.1236 ; M/2754 y M/40, constando también una 2ª edición de los *Principios* de F.Moretti publicada en 1807 cuya signatura es: M/1846.

Frente a todos estos títulos, el de nuestro músico: *ARTE / DE TOCAR LA GUITARRA / ESPAÑOLA / POR MÚSICA, / COMPUESTO Y ORDENADO / POR D.FERNANDO FERANDIERE, / Profesor de Música en esta Corte. / CON LICENCIA / En Madrid, en la Imprenta de PANTALEON AZNAR, / Carrera de S.Gerónimo, donde se hallará. / Año de 1799,* se presenta como el menos necesitado de precisar sus contenidos, proclamando a la guitarra, como *Guitarra Española* sin especificar sus órdenes como consta en las demás obras.

Del examen de estos cuatro tratados dedicados a la guitarra de seis órdenes

al término del S.XVIII, podemos deducir una vez más el momento de cambio que se está viviendo. El pasado musical, junto al presente y al futuro que viene, parecen estar representados en el corpus teórico que constituyen las obras de estos cuatro autores, dedicadas a la guitarra de seis órdenes.

J.M. García Rubio, cuya obra es la única manuscrita, es el autor que presenta un mayor compromiso con el pasado musical, resultando anacrónico el contenido de su manuscrito, con respecto al resto de las obras que estamos considerando. El *Arte [...] según el estilo moderno* que nos presenta este violinista de la Real Capilla del Monasterio de la Encarnación, nos enseña sobre todo el aislamiento y retraso de su autor con respecto a las obras de sus contemporáneos, además de un conocimiento muy prematuro y elemental sobre la guitarra. Es sin duda -entre las obras aquí consideradas- este *Arte* de García Rubio la obra de menor entidad musical. Aparte del valor histórico que puede suponer en el año de 1799 un manuscrito dedicado a la guitarra de seis órdenes, el planteamiento general de sus contenidos resulta obsoleto frente al resto de los autores. Esto es, del examen de esta obra manuscrita, no extraemos ninguna aportación original con el suficiente peso específico para poder incorporarla al desarrollo de la guitarra; todo tiene aquí visos de curiosidad histórica.

Escrito *por Música* como diría Ferandiere, sigue sujeto al sistema de mutanzas en algunos de sus contenidos. García Rubio, después de explicar pormenorizadamente el modo de templar la guitarra -siguiendo la misma acordatura de Ferandiere, a saber: todos los órdenes afinados al unísono excepto el sexto orden con el *sextillo* una octava más alto que el otro bordón - pasará a presentar las escalas de los sucesivos tonos, con un lenguaje del pasado, señalando mediante números los trastes del diapason, y mediante puntos los dedos de la "mano siniestra"³⁰⁹. Así por ejemplo, García Rubio explicará el tono de Mi M: "este tono se llama sexto medio punto bajo. su cláusula se forma en el uno maior, dos maior, falsete del doze vajo; y buelve á hacer su

³⁰⁹ Un comentario de A.ABREU referido a los tonos en su *Escuela*, parece estar refiriéndose a J.M.GARCÍA RUBIO: "como mi intención no es hablar de música, omito la explicación de tonos, y semitonos; pero me es preciso decir que en todo género de música, sólo hay dos tonos, uno de tercera mayor, y el otro de tercera menor; no obstante, en algunas Capillas de música, aún se acostumbra a decir primero, segundo, &c. ó punto alto o baxo; pero siempre vendremos a decir que el tal tono es el punto tal en modo mayor o menor".(Cfr.A.ABREU V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., p.47).

final en el d[ic]ho uno mayor" ³¹⁰. A cada una de estas escalas le seguirá otra en terceras del mismo tono. El sistema de mutanzas estará presente en la *Figuración de los 7 signos Armónicos, y los tránsitos q.^e ocupan en su triplicación* (fol.22 y 23). Y en los fols. 23v. y 24, constarán dos piezas musicales en Do M, escritas en compasillo y tres por ocho respectivamente y que parecen inclinarse en su forma por los nuevos cánones neoclásicos. Con una escritura totalmente lineal, desprovista de acordes o bajos armónicos en su recorrido melódico, parecen hechas desde el violín más que pensadas para la guitarra; con un ámbito agudo y sobreagudo (según la propia clasificación establecida por García Rubio), que no sobrepasa el Sol² y que llega al Re⁴. En definitiva, dos ejemplos musicales que aunque practicables en la guitarra, carecen del interés exigible a una música propuesta para el instrumento.

Por último, señalar que García Rubio nos advierte al término de sus *Escalas* en una *Nota* que: "Para la inteligencia no solo de estas escalas, sino también para cualquiera otra modulaz[i]⁰⁰ Armónica: como son Lecciones sueltas, Minuets, Contradanzas, Duos, Trios, Quartetos, Sonatas, &c. y estas con sostenidos ó bemoles; se ha de tener entendido que el signo E.lami. natural, es F.faut. b mol. empezando por la 6ª orden de la guitarra á el Ayre [...]" ³¹¹, y en esta enumeración de "modulaciones armónicas" podemos ver reflejado a García Rubio, comprometido con un pasado musical y proponiendo a su vez un nuevo estilo que él llama "moderno", conformado en esas nuevas formas musicales.

Así como de la obra de García Rubio, resulta difícil establecer relaciones con el *Arte* de Ferandiere, tanto la *Escuela* de A.Abreu y V.Prieto como los *Principios* de F.Moretti, presentan en sus orientaciones y contenidos, suficiente material contrastable con el ofrecido por nuestro autor en su *Arte*; lo cual, en apartados anteriores, hemos tenido ocasión de mostrar, citando en nuestra exposición a estos últimos autores en varias ocasiones.

La *Escuela* de A.Abreu está glosada ~~-ilustrada y aumentada-~~ con tres *Divertimentos* escritos por el P.F.Victor Prieto de la orden jerónima, para

³¹⁰ J.M.GARCÍA RUBIO, *Arte*, Op.cit., fol.3.

³¹¹ *Ibid.*, fol.20v.

quien: "Solo el famoso Abreu es (á mi paracer), quién supo en este instrumento herir la dificultad, y componer característicamente para Guitarra. Buenos testigos son sus delicadas Obras, las que andan con mucha aceptación por toda la península: Pues, amado Lector, y aficionado, de este tronco nacieron estas débiles ramas que te presento" ³¹². En la primera de estas "débiles ramas" - *ADVERTENCIA Y DIVERTIMIENTO AL QUE LEYERE* -, V.Prieto dedicará una especial atención a la mano derecha, no sin antes reprochar a la anterior tratadística el desinterés demostrado por esta mano y sus posibilidades: "De los antiguos algunos ó los más se proponen dar reglas con laberintos, y dirigir la mano izquierda con dificultosas posturas y sones de aquellos tiempos en que escribieron, sin acordarse apenas de la mano derecha parcial y necesaria, que debe concurrir con su alternativa en los dedos á los primores característicos de la Guitarra. Pues nadie ignora que la mano derecha, hiriendo las cuerdas de la Guitarra, substituye el oficio que hace el arco en el Violín, en el Clave las plumas, y en el Fortepiano las muletillas ó martinetes" ³¹³. Acto seguido, V.Prieto denunciará el "guitarrismo" ³¹⁴, esto es, todo ese conjunto de malos hábitos y deficiencias musicales que con frecuencia exhiben muchos guitarristas, entonces y ahora: He visto y oído en algunos una ímproba ejecución en ámbas manos, pero mal ordenada; (bien que tocar bien, ó tocar mal, todo es tocar). A otros, y de estos muy pocos, solo tocar innumerables carreras ligadas de fusas y semifusas, sin variar, como si la Guitarra no tuviera el mismo privilegio que los demás instrumentos, debiendo verificarse oportunamente ya los puntos ligados, ya los picados, ya variando de arpeggios, duos, y otros primores del arte, y no contentos con su capricho desean que todo el común de tocadores cautive su entendimiento á sus ideas" ³¹⁵. Junto a estas agudas e interesantes observaciones que delatan a un músico exigente y de sólida formación, V.Prieto como hombre de su tiempo, expondrá también sus ideas y pensamientos en sintonía con las teorías del siglo: "No hay una pasión

³¹² A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., p.7.

³¹³ Ibid., pp.5-6.

³¹⁴ Expresión que debo a mi Maestro JORGE FRESNO y que utilizaba para referirse a ese mundo pseudomusical formado por guitarristas antes que músicos.

³¹⁵ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., p.6.

en fin, que no tenga en la música un tono que la lisongee, siendo constancia que así la música como la poesía, y las demás bellas Artes logran su perfección en la imitación de la bella naturaleza" ³¹⁶.

Como hombre ilustrado también, citará algunos autores a los que tratará de *filósofos*, salvando de todos ellos G.Zarlino como el más músico: "[...] y muchos Filósofos intentaron someter la armonía á reglas, como fueron Zarlín (sic), Kirker (sic), Wallis, Messéne, y Hughens(sic); pero sus ratiocinios no teniendo una relación directa con el arte Musical, nada han contribuido á su perfección. / Con todo, es preciso exceptuar á Zarlín que escribió más como músico que como geómetra [...]" ³¹⁷. Para más adelante y con un tono más personal y actualizado referirse al gusto musical de la época en los siguientes términos: "De aquí la diversidad del gusto en las composiciones de música. Unos no gustan sino de ayres sobrecargados de bemóles, y sostenidos: Estos son los Italianos. Los Franceses no hacen caso más que de los tonos naturales, de los ayres tiernos ó graciosos, y de bellos conciertos: y nosotros, no estableciendo opinión alguna particular, adoptamos una y otra, especialmente la Italiana" ³¹⁸.

Más adelante, V.Prieto dedicará su discurso a elogiar un instrumento como la guitarra con un entusiasmo próximo al mostrado por Ferandiere en su *Arte*, aunque con otros acentos en su valoración: "No es fácil sentenciar qual de los instrumentos músicos es el mejor; cada uno tiene su propio oficio, y todos juntos, bien ordenados, forman una admirable armonía. Soy de parecer con infinidad de hombres de mérito, que al Organo debemos dar el primer lugar, como a maestro, y padre de todos los instrumentos; pues seguramente en él se encierran y estan sugetos todos los demás./ Y así aquellos que tengan más connexion con el Organo, serán los mejores. Yo hallo que la Guitarra es uno de ellos; porque además de hallarse en ella grandes conveniencias para perfección de los tonos, y la temperatura, no es para conveniencia (como dice el Doctor Francisco Salinas, citado por el Padre Tosca) (I) [tom.2. Comp.Math. trat.6.

³¹⁶ *Ibid.*, p.9.

³¹⁷ *Ibid.*, p.11.

³¹⁸ *Ibid.*, pp.12-13.

del lib.2. Mus.pract.tabl.6. fol.418] hallarse en ella el círculo músico"³¹⁹. Así pues, si para Ferandiere la guitarra era "un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y así merecía, no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el Clabe en la mano"³²⁰, para V.Prieto desde un ámbito más eclesiástico, manifestado en su conexión con el órgano, la guitarra tendrá autonomía para hacer toda clase de música, incluso la destinada al órgano, al ser un instrumento en que se halla el "círculo músico", pues "Los Maestros de música saben muy bien que en el instrumento en que se halla el círculo músico, se puede sin mucha dificultad executar toda clase de piezas de música, aún de aquellas que parecen están destinadas solamente para el Organo"³²¹.

En definitiva, las capacidades armónicas de la guitarra, son contempladas con excesivo optimismo por V.Prieto, pues si bien la guitarra "contiene" todos los tonos que integran ese "círculo músico", su "temperatura", esto es, su temperamento, la condiciona para discurrir con mayor o menor facilidad por las diversas tonalidades.

Prosigue el músico jerónimo su discurso introductorio a la *Escuela* de A.Abreu exponiendo la *Invención y Origen de la Guitarra* acudiendo a fuentes de la mitología, para posteriormente manifestar las cualidades y presencias de la música en la vida del hombre; así, autores como Kirker (sic) [A.Kircher (1601-1680)] y el "magnetismo de las modulaciones músicas" como también "la poderosa fuerza que la música tenía sobre el alma" como enseñaban los *Antigüos*, estarán presentes en su discurso³²². Así mismo, si para Ferandiere la música era "el alivio de los desdichados, el entretenimiento de los sabios y el móvil de los mayores héroes"³²³, para V.Prieto "la música compone los ánimos descompuestos, y alivia los trabajos del espíritu, siendo la más conforme á la naturaleza racional, y la más apta á hermanarse con la virtud"

³¹⁹ Ibid., pp.15-16.

³²⁰ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.5.

³²¹ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., p.16.

³²² Ibid., pp.23-26.

³²³ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.5.

El discurso de V.Prieto bien provisto de citas, con textos latinos, pasajes bíblicos y algunos versos ³²⁵, parece responder al modelo trazado por Ferandiere en la *Satisfacción al corto volumen* de su *Arte*: "Pudiera este libro ser mayor si yo hablára en él de el origen de la música, y de los instrumentos; pues con traer pasages de la Historia Sagrada, citar Santos Padres con su latin al canto, nombrar Autores, introducir Filósofos, hacer comparaciones, satirizar a unos, y celebrar á otros, contar cuentos, escribir versos, rebatir opiniones, y hacer una disertación sobre qual es el mejor instrumento, no hay duda que entonces hubiera abultado más este libro; pero yo no he pretendido hablar aquí como Matemático, Filósofo, Aritmético, sino puramente como Músico [...]" ³²⁶; ahora bien, con anterioridad también hemos podido sentir al músico que hay en V.Prieto, el cual omite "dar reglas y principios de música con escalas y laberintos, &c. pues esto más sería tocar á embrollo, y abultar este tratadito, que dar una breve instrucción: me hago el cargo que hay mucho escrito, y muy acertadamente en esta materia de música, y así lo tengo por inútil, como dice un sabio de este siglo, y mucho más hoy, Lector, que las Bellas Artes parece que van tocando á su punto de perfección; hoy que la música ha llegado al grado más alto de delicadeza que puede imaginarse; hoy que la Poesía, la Oratoria, y otras muchas ocupan la atención de los mejores Filósofos" ³²⁷

Sabrá también descender V.Prieto a terrenos más prácticos y necesarios para el instrumentista como el *Modo de encordar la guitarra* – que ya cotejamos en otro momento de nuestra exposición – o sobre el modo de prepararse las uñas

³²⁴ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., p.27.

³²⁵ El Profeta Amós, cap.5, vers.23 [p.7] ; Génesis, cap.4 [p.13] ; Claudiano en el Prefacio del libro seg. del rapto de Proserpina [p.25] ; S.Agustín [p.29] ; S.Juan Crisóstomo [p.30] ; S.Isidoro [p.32] ; S.Basilio [p.34] y Aristóteles, Libr.8 Polit. cap.5 [p.104]: son algunas de las fuentes utilizadas por V.PRIETO en los *Divertimentos* de esta *Escuela*.

³²⁶ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., [p.2]

³²⁷ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., pp.7-8.

de la mano derecha ³²⁸.

Éstos y otros temas no destacados, forman esta "textura" de discursos músicos e ilustrados, "honestos y útiles para los aficionados á este Instrumento", y que preparan el terreno al verdadero centro de la obra: "la Escuela para tocar la guitarra de cinco ó seis órdenes metódicamente dispuesta por el famoso Orfeo de este siglo D. Antonio Abreu" ³²⁹.

Desde la *Introducción a la Escuela de Guitarra* se pondrá el acento en el "punteado y de lo que es substancia en el tocar, para adelantar, y poder executar con primor, y facilidad todo género de dificultades de ámbas manos" ³³⁰, insistiendo una vez más en el desinterés mostrado por los Antiguos sólo atentos al rasgueado, "y aunque es verdad que algunos han escrito con alguna relación al punteado, es tan escasa su explicación que apenas merece el nombre de esqueleto: porque han empleado su trabajo en solo dirigir la mano izquierda, sin acordarse que la mano derecha parcial y necesariamente concurre con sus primores á aquella armonía resultante: Igualmente del manejo bien regulado de ésta, que de las posituras (sic) de aquella" ³³¹.

Comenzará la *Escuela y Método para tocar la Guitarra* de A. Abreu, señalando la extensión de la guitarra, mostrando en la Lámina 1ª (Ver fig. 1 de las Láminas que se encuentran al final de este capítulo) la *Escala general por Música y cifra de todos los tonos y semitonos que hay en la Guitarra*, desde el mi¹ al mi⁴; para este compositor y guitarrista, toda música que no sobrepase las tres octavas del diapason de la guitarra, podrá ser ejecutada, aunque la mejor música para tocar será la escrita para el propio instrumento: "Como no salgan de esto [las tres octavas, que van señaladas en esta Escala], aunque sea música de Fortepiano, Violín, ó Flauta, se puede muy bien executar; es cierto que mejor se tocará la música propia de Guitarra" ³³².

En sintonía con esa atención a la mano derecha preconizada por V. Prieto,

³²⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 34-42.

³²⁹ *Ibid.*, p. 17.

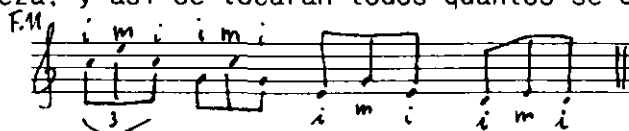
³³⁰ *Ibid.*, pp. 43-44.

³³¹ *Ibid.*, p. 44.

³³² *Ibid.*, p. 45-46.

A.Abreu presentará una serie de pasajes destinados a mostrar las resoluciones más convenientes de "las cantorías y pasos difíciles que se pueden ofrecer", como reza en la portada de esta *Escuela* (Ver figs.2-3); en todos estos pasajes, en realidad se tratarán los pasos de cuerda a realizar con la mano derecha, saltos de la mano izquierda, digitaciones convenientes para no traicionar el valor de las notas, arpeggios, y el orden de dedos conveniente para realizarlos; y de todo ello se harán reglas. A.Abreu, revela en todo ello un buen sentido musical, con detalles a veces de altura, junto a las lógicas limitaciones técnicas derivadas del incipiente desarrollo técnico en que se encuentra el instrumento.

Por otra parte, la flexibilidad de criterio será otro de los rasgos de "el Portugués", incurriendo a veces en contraindicaciones de algunas de sus Reglas, llegando así en la *ÚLTIMA INSTRUCCIÓN* a la siguiente conclusión: "En fin, toda música se tocará con la más natural colocación natural de los dedos; pues en esto consiste el tocar limpio las mayores dificultades; y todo nace de la clara razón de cada uno" ³³³. Así por ejemplo, si al comienzo de la *Escuela* recomienda la alternancia de dedos, "Advirtiéndole que es indispensable, así para la limpia ejecución, como para sacar un tono claro y plateado, observar puntualmente la economía en la alternativa de los dedos de ambas manos; esto es, nunca dar dos puntos seguidos con un mismo dedo"³³⁴; en la *Fig. 11* de la *Lámina 2ª*, repetirá el dedo índice (i). "primero" en su nomenclatura, señalando que: "[...] aunque al entrar al segundo tresillo le toque el mismo primer dedo que acabó de dar últimamente, nada importa, porque con la práctica de ello se verá que este es el modo de ejecutarlo con más rapidez y limpieza, y así se tocarán todos quantos se quieran"³³⁵:



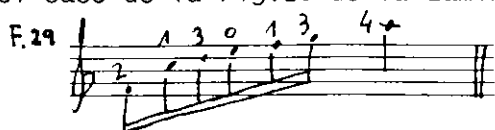
Así mismo, si en las *Instrucciones para la mano izquierda*, propone un orden natural de dedos a partir del dedo 1 [dedo índice de la mano izquierda] para

³³³ Ibid., p.96.

³³⁴ Ibid., p.46.

³³⁵ Ibid., p.60.

colocarse en los sucesivos trastes, este orden se romperá en algunas ocasiones, como es el caso de la Fig.29 de la Lámina 3a:



"En tales casos aquel golpe de Baxo lo ha de pisar el segundo dedo contra la regla general que dice que sea el tercero, porque el punto del Baxo que es Ffaut, está en el tercer traste de la quarta cuerda: y teniendo el dedo chico [dedo 4, meñique mano izq.] que hacer algun punto o puntos, quedará muy sujeto, y siempre saldrá mal, si se hace segun la dicha regla, y más habiendo también que hacer puntos en el mismo traste donde está el golpe de Baxo, por ser exemplar de cantoría agitada" ³³⁶.

La distinción entre la "música que va despacio" de la "música agitada" y las consecuencias que se derivan de la ejecución de estos dos tipos de música, será uno de esos momentos de "altura musical" de A.Abreu; así lo expresa en la *Regla Vigésimasexta*: "Música que vá despacio, con pocos puntos sale más grata, y más igual, tocada solo con el primer dedo, y el pulgar quando le corresponda, segun las reglas dadas, porque como regularmente un dedo saca tono diferente del otro; el oído delicado conoce esta desigualdad, principalmente en la música de esta naturaleza, y en tal caso no hay que usar el segundo dedo [dedo medio], ni es menester, por lo pausado de la música; en la agitada podrá entonces el aficionado mostrar toda su destreza" ³³⁷; esto es, utilizar la alternancia de dedos que -no lo olvidemos- aún "para tocar la música más difícil no son precisos más que tres dedos, que son: el pulgar, y el que se sigue, que es el índice, á quien llamaremos primero dedo; en este supuesto el otro inmediato, que es el largo, llamaremos segundo dedo" ³³⁸.

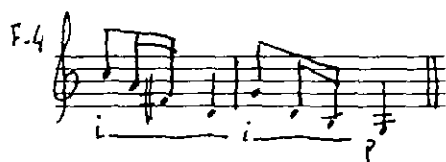
Esta limitación que supone la no utilización del dedo anular [a] de la mano derecha, común a todos los autores que aquí tratamos, comprometerá a veces la rigurosa ejecución del valor exacto de las notas , al tener que graduar diferentes valores con un solo dedo, y dentro de lo que A.Abreu llamaría

³³⁶ *Ibid.*, p.91.

³³⁷ *Ibid.*, pp.69-70.

³³⁸ *Ibid.*, p.49.

"música agitada". Así por ejemplo, en la Fig.4 de la Lámina 2a, nos comenta A.Abreu: "Estos ejemplos enseñan que habiendo de tocarse tres cuerdas inmediatamente, una despues de otra, sin quedar ninguna cuerda en medio por tocar, siendo cantoría: esto es, de arriba a abaxo, de agudo á grave, las tres notas primeras se tocarán todas con el primer dedo: lo mismo el segundo compás excepto el Gesolreut grave, que la toca al dedo pulgar" ³³⁹.



y que tendría otras posibles realizaciones con el dedo anular[a]:



A pesar de estas limitaciones técnicas, el discurso de A.Abreu estará sembrado también de acertadas e interesantes observaciones técnicas, como por ejemplo, el aprovechar la pulsación de una cuerda al aire para un salto de la mano izquierda (Fig.31, Lám. 2a): "Si una carrera empieza por signo grave, y sube gradatin [de grado] al sobre-agudo, es menester advertir primero en todos los puntos que hay los que se pueden hacer en la casa del signo más alto , y con la mira que en esto se proporciona la casa de los signos graves ó agudos algun golpe de cuerda al ayre, y proseguir en todos los demás puntos que haya" ³⁴⁰



Así mismo, la parte débil de la mano izquierda, esto es, los dedos 4 y 3 (meñique y anular), será cuidada por A.Abreu, pidiendo en ocasiones que sea el dedo 4 el primero en colocarse, condicionando así la colocación de los

³³⁹ *ibid.*, p.54.

³⁴⁰ *ibid.*, pp.92-93.

demás dedos a la comodidad y seguridad del dedo 4, a la vez que queda fijada la posición de la mano: "Todo el empeño del aficionado ha de ser que todos los pasos y carreras que encontrare subiendo ó baxando, los proporcione dentro de la casa de los dedos, por manera, que cuando pise el punto más alto con el dedo chico [dedo 4], ya el paso o cantoría tiene casa determinada, y dentro de ella se harán todos los demás puntos, porque no son tan altos como aquel primero que se va á ganar, que es la principal mira" ³⁴¹, proseguirá A.Abreu abundando y precisando en estas indicaciones en la "*Excepcion de Regla contra el órden de los dedos*: [...]" se debe proporcionar á los pásos o carreras la mano; de modo que se pueda hacer sin moverla de un puesto [...] se ha de coger primero el signo más alto con el dedo chico [4]; no quiere decir esto que antes de todo hemos de tocar el dicho signo alto, sino que esté la mano puesta allí en su legítima casa, para que quando se ofrezca tocar el signo alto, el dedo chico lo pueda hacer sin violencia ó dificultad, pisando la casa que le corresponde [...] cogido el punto más alto la mano queda naturalmente arreglada por sí a los trastes que debe pisar cada dedo, como queda advertido" ³⁴².

Por otra parte, si Ferandiere recomendaba al Discípulo en su *Arte*, que evitara en lo posible la "cejuela" [cejilla], usándola únicamente en caso de necesidad ³⁴³. Por el contrario, A.Abreu dedicará cuatro apartados a la "zegilla" en las *INSTRUCCIONES PARA LA MANO IZQUIERDA*, resultando verdaderamente curioso el apartado dedicado a la *ZEGILLA LADEADA O TORCIDA*, *cómo se hace*: "Zegilla ladeada se llama quando está el dedo índice formando una zegilla derecha regular en qualquier traste, y la cabeza del mismo modo pisa algún punto de baxo en el traste inmediato y sucesivo al de la zegilla regular, y ladearse así adelante un traste más" ³⁴⁴; como colofón a estos apartados dedicados a la cejilla figura la *MEDIA ZEGILLA QUE SUELE hacer el*

³⁴¹ Ibid., pp.84-85.

³⁴² Ibid., pp.85-86.

³⁴³ "[...] no permitiendo al Discípulo usar de la cejuela sino en caso de necesidad" (Cfr.F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.11).

³⁴⁴ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., pp.78-79.

quarto dedo ³⁴⁵.

Todas estas indicaciones reflejan a un guitarrista en ejercicio, al que no le faltan experiencias que comunicar. Junto a las mismas, está el músico de criterio formado y exigencias musicales para el instrumento. Y es en este segundo aspecto donde encontramos más conexión entre A.Abreu y nuestro protagonista. Hay una serie de afinidades esenciales en las manifestaciones de ambos autores, y que al considerarlas conjuntamente se complementan y nos confirman aún más las ideas expuestas por ambos. Así pues, si para Ferandiere la guitarra "para un solo defecto que tiene (que es el tener poca voz, y no mantenerla), tiene otras muchas particularidades, [...] y la facilidad de imitar otros muchos instrumentos, como Flautas, Trompas, Fagotes &c." ³⁴⁶ para Abreu "en los Instrumentos de punto suelto, en que duran poco los sonidos, se imita el modo de sostener en los de arco y viento, y por eso sale la música más agradable" ³⁴⁷; mientras que para Ferandiere, "la [mano] derecha estará con alguna sujecion casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo Barbero" ³⁴⁸, Abreu pedirá que la pulsación se haga "cuidando que el modo de herir sea muy suave y delicado, y aún en los bordones, que no sea de mucho impulso, ni de espantoso estrépito, por manera que más se acerque el sonido á piano, que á tono de contrabaxo, pues la Guitarra naturalmente pide un sonido muy delicado" ³⁴⁹.

Por último, si Ferandiere se dirigía al Discípulo esperando que con todo lo expuesto en su *Arte* éste estuviera apto para "empezar á tocar música concertante, pues con ella se aprende á llevar un compás exâcto; á darle el

³⁴⁵ Ibid., p.83.

Aunque FERANDIERE no pormenorice como lo hace ABREU sobre las cejillas, es evidente que las utilizaba siempre que era necesario, que es lo mismo que decir que su empleo estaba justificado. Así, al ejecutar las lecciones del *Arte*, en muchas ocasiones está justificado su uso. En concreto en la *Leccion Segunda ó Alemanda*, es muy conveniente utilizar en los compases 10 y 14 "media cejilla que suele hacer el quarto dedo". (Cfr. F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., La m. Num.⁰¹¹/ *Leccion Segunda ó Alemanda*).

³⁴⁶ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.5.

³⁴⁷ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., pp.71-72.

³⁴⁸ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.4.

³⁴⁹ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., p.46.

ayre que requiere el Allegro, el Andante, el Adagio &c.; á sacar más o menos tono á el instrumento, segun lo pidan las circunstancias; á hacer los pianos y fuertes, pues esto es hacer el blanco y obscuro con que se hace brillar y resaltar la pintura de la música" ³⁵⁰, para Abreu: "Tres circunstancias muy precisas ha de tener un instrumentista: primera, tocar a compas: segunda, decir todos los puntos con claridad y limpieza: tercera, que ha de dar expresion á lo que toca; esta es bastante difícil de explicar, ni sobre ella dar reglas, porque sale siempre segun los sentimientos del alma de cada uno: solo digo, que lo que dá expresión a la música es el piano y fuerte a tiempo [...] es lástima no se puedan dar reglas para que despues de saber tocar a compas y con limpieza, se hiciera con fundamentos de expresión una buena música; pero contentémonos con tocar limpio y á compas, que hartos se hace en ello, y la expresión siempre será conforme el gusto de cada uno, y con estas circunstancias nunca dexará de agradar la buena música" ³⁵¹. Un mismo espíritu y unas mismas inquietudes parecen alentar las declaraciones de estos dos músicos.

Los *Principios* de F. Moretti (s.f.-1839), completan el estudio que nos hemos propuesto sobre las obras que, junto al *Arte* de Ferandiere, están dedicadas a la guitarra de seis órdenes en 1799 en España. Dicha obra, es el resultado de una nueva edición en castellano, de la obra que ya fue publicada en 1792 en italiano, como nos confiesa su autor en la dedicatoria que hace A LA REYNA NUESTRA SEÑORA/ POR EL CAPITAN DON FEDERICO MORETTI,/ Alferez de Reales Guardias Walonas: [...] "En el año de 1792 vió por la primera vez la luz pública en italiano; y aunque mereció alguna aceptación de los inteligentes, nunca me hubiera atrevido á presentarla en un idioma extraño para mí, y á una nación de quien es peculiar la guitarra" [...] ³⁵²

³⁵⁰ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.29-30.

³⁵¹ A.ABREU-V.PRIETO, *Escuela*, Op.cit., pp.70-72.

³⁵² Cfr.F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., A LA REYNA N.S., [p.1].

La ausencia de estos *Principios* en el estudio que F.J.Leon Tello dedica a la teoría musical española en los SS.XVII y XVIII, -que suponemos justificada por la procedencia italiana de su autor- deja un importante vacío en lo que respecta a la tratadística guitarrística de finales del S.XVIII en España, sin olvidarnos de la importante aportación teórica que supone su *Gramática Razonada Musical* (Madrid, 1821) ya en el S.XIX. (Cfr.F.J.Leon Tello, *La Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Inst. de Musicología, C.S.I.C., 1974). En nuestro trabajo, tal presencia quedará plenamente justificada, ocupando por derecho propio su figura y obra un importante lugar en el entorno musical que rodea a nuestro protagonista.

Son seguramente estos *Principios* de F. Moretti, la obra más sistemática, más sesudamente construida de las cuatro obras aquí consideradas. De 1787 data su embrión originario en forma de apuntes: "A fines del año 1787 hice uno Principios bastante incompletos de las varias apuntaciones que en el espacio de algunos meses había juntado, y que comprendían las escalas, los acordes, las cadencias, y varios modos de puntear para los acompañamientos" ³⁵³.

El primer pensamiento con que F. Moretti comienza el *Prólogo* de sus *Principios* –y que ya consideramos en otra ocasión [vid. nota 260]– nos descubre la orientación que seguirá su obra: "Una de las propiedades que particularizan la guitarra es la facilidad de ejecutar los acordes. Esta la constituye uno de los instrumentos más aptos para acompañar qualquier canto, y le da en esta parte cierta ventaja conocida sobre los que tienen la ejecución mas brillante y extensa" ³⁵⁴. Y desde esta perspectiva, su ambicioso proyecto seguirá el siguiente plan:

1º *Elementos Generales de la Música*, divididos en dos partes: la 1ª comprenderá los rudimentos necesarios para "leer y executar la música con la voz o con un instrumento", y la 2ª parte, con siete apartados, estará dedicada "á combinar los sonidos y entender las primeras reglas de la armonía".

2º *Los Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes*, compuestos por 24 Tablas, cuyos contenidos son: *Tabla I: 1º el acorde de la guitarra; 2º el modo de templarla por octavas y por unísonos; 3º el diapasón ó mango. Tabla II: Escala Cromática de los quince trastes de la guitarra. Tablas III–XI: 72 Escalas* [12 escalas en cada Modo y en la 1ª, 2ª y 3ª mano respectivamente] ³⁵⁵. *Tablas XII–XVI: Acordes Consonantes* [43 en el Modo Mayor y 42 en el Modo Menor, en cuatro posiciones diferentes en casi todos ellos]; *Acordes Disonantes* [48 Séptimas menores, en cuatro posiciones por cada acorde; 36 Séptimas Diminutas, en tres posiciones por cada acorde (1ª, 2ª y 3ª mano) y

³⁵³ F. MORETTI, *Principios*, Op.cit., *Prólogo*.

³⁵⁴ Ibid., *Prólogo*.

³⁵⁵ La 1ª mano comprende los cinco primeros trastes del diapasón, la 2ª mano del traste 5 al 10 y la 3ª mano del traste 10 al 15. Así divide F. MORETTI el diapasón de la guitarra.

Acordes Equivalentes ³⁵⁶ [Consonantes: Do# M - Reb M, Fa# M - Solb M, en cuatro y tres posiciones respectivamente y *Disonantes*: Sol# m - Lab m; Re# M - Mib M, tres posiciones y con 7ª respectivamente]. *Tablas XVII - XXII: 72 Cadencias*: [(I-IV-V-I) 12 tonos por cada mano (1ª, 2ª y 3ª) en el Modo Mayor y en el Modo Menor]. *Tabla XXIII: Resolución de los acordes de Séptima Diminuta para las tres manos* [36 resoluciones] ³⁵⁷ y *Tabla XXIV: Arpeggios Generales* [168 *Arpeggios Sencillos* (en todos los tonos y modos, y en cualquiera de las tres manos) y 34 *Arpeggios Dobles*] ³⁵⁸.

Este abrumador y exhaustivo plan obedece sin duda a llenar de contenido esa primera y fundamental propiedad de la guitarra manifestada por F.Moretti en la facilidad del instrumento por hacer acordes. La *Escuela* de A.Abreu, anteriormente considerada, resulta en sus planteamientos básicos totalmente ajena a los planteamientos del músico napolitano. Si en este último prima la verticalidad, en el primero lo hará la horizontalidad de la música a través de sus *Reglas* para tocar "las cantorias y pasos difíciles que se pueden ofrecer". Por otra parte, la procedencia italiana, la formación recibida y sobre todo la actitud con que F.Moretti se presenta como autor ³⁵⁹ hacen que

³⁵⁶ Así llama F.MORETTI a los acordes enarmónicos; p.e. Do# M: Reb M.

³⁵⁷ Sobre esta tabla XXIII, F.MORETTI hará las siguientes advertencias: "1º que los acordes de séptima diminuta solo se pueden resolver en el modo menor; 2º que las tónicas de esta tabla no siempre son las mismas que se usan en las cadencias de modo menor en las tablas XVIII, XX, XXII; pues, para que mejor se oiga la resolución, he adoptado las que participan de la 2ª y 3ª mano; y 3ª que esta tabla contiene los 36 tonos de este modo, que son doce para cada mano". (Cfr. F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.7).

³⁵⁸ Ibid., pp.7-8.

³⁵⁹ En el cap.1.6. *Fernando Ferandiere y el entorno musical de una época a través del Diario de Madrid (1799-1812)* de la Biografía de nuestro trabajo, tuvimos la ocasión de ofrecer el anuncio que hacía F.Moretti de sus *Principios* en el *Diario de Madrid* en 1805, donde se presenta como *Académico Filarmónico de Bolonia, y de los Reales Conservatorios de Música de Nápoles*, anunciando su obra como "bien conocida en Europa y que lleva tres ediciones en italiano". Este es el "inventario" de contenidos de sus *Principios* tal como los anuncia Moretti "ochenta y ocho escalas diatónicas y cromáticas; doscientas y quarenta acordes ó posturas consonantes y disonantes; ciento y ocho cadencias en modo mayor y menor; y doscientas combinaciones de puntear con tres dedos o arpeggios; llevando cada una de las veinte y quatro tablas expresadas una explicación clara y extensa del modo de executarse lo que en ella se contiene" (Vid.Nota 232, *Biografía*, p.). Sobre la figura de F.MORETTI y su obra: Cfr. F.POSELLI, "Federico Moretti e il suo ruolo nella Storia della chitarra"; *Il Fronimo*, nº4, 1973.; Cfr. L.BRISO de MONTIANO, *Un fondo desconocido de música para guitarra. Música española y francesa para guitarra (c.1790-c.1808)* en la *Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre autores*. Madrid: Opera tres, Ediciones musicales, 1995, pp.34-42.

su figura nos aparezca con un empaque que no tienen los otros autores. Hay una cierta pose intelectual en este ilustrado músico que presume de no serlo, cuando al justificar la inclusión en sus *Principios de los Elementos Generales de la Música* nos dice: "en esta segunda [edición] me ha parecido del caso añadirle una noticia suficiente de los Elementos Generales de la Música, por no haber encontrado alguna obra en español con las circunstancias necesarias para instruirse el que se ve enteramente destituido de las reglas de tan apreciable facultad. Los pocos que hay escritos, unos por incompletos, otros por oscuros, y casi todos por antiguos no dexan recurso á los que desean aprender la música, y obligan a los maestros á estar continuamente escribiendo varias apuntaciones generales, que acompañadas de la viva voz suelen producir el efecto deseado, pero a costa de más tiempo. Las célebres obras de Tartini, Rameau, d'Alambert, Rosseau, Martini, Kirker (sic), Fuz (sic), Azopardi, Sala, Eximeno, Iriarte, Essai sur la Musique Encyclopedie Musique, etc. son utilísimas á todos los que ya han pasado los límites de simples lectores y executores repentistas; y es menester conocer con fundados principios la música para entender y sacar toda la utilidad que presentan sus escritos. Faltaba pues, una obra meramente elemental, y esta es la que precede a mis PRINCIPIOS DE GUITARRA. No me propongo ostentar erudición, pues para ello me remito á los citados autores, y otros que escribieron de la música latamente"

360.

Si bien a lo largo de nuestra exposición sobre el *Prontuario* y el *Arte* de Ferandiere, hemos tenido con frecuencia la oportunidad de traer a colación muchos de los contenidos de los *Principios* y posterior *Gramática* de F. Moretti, en esta ocasión, aunque no de forma exhaustiva, entresacaremos aquello que nos resulte más concluyente para poder contrastar con el *Arte* de Ferandiere.

Con respecto a la 2ª parte de los *Elementos Generales de la Música*, que

³⁶⁰ De todos los autores citados por F. MORETTI en este párrafo, Rousseau y Eximeno serán citados con frecuencia en la exposición de los *Elementos Generales de la Música*; en el apartado 69 de la 2ª parte de estos *Elementos* nos dirá su autor: [...] "y así diré lo que han creído algunos compositores modernos, y lo que el célebre Masi, mi Maestro de contrapunto, sentía en la materia"³ [En nota a pie de página: 3 "A Don Geronimo Masi, Romano, célebre tocador de Piano-forte, y uno de los mejores compositores del día, he debido mis cortos conocimientos músicos. Ese Profesor es bastante conocido en Italia, Francia é Inglaterra por las muchas y buenas composiciones que ha dado á luz, en las que brillan su fantasía, su imaginación y sus profundos conocimientos. Aunque su conocido mérito no ha menester de mis elogios: debo á la amistad este público testimonio de mi gratitud á sus desvelos en enseñarme, y en revisar los principios de Guitarra, quando por la primera vez vieron la luz pública manuscritos el año de 1786, é impresos el de 1792, ambas veces en Nápoles.]" (Cfr. F. MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.18).

Moretti presenta en 7 Artículos ³⁶¹, en el 2º de ellos dedicado a los *Intervalos*, se nos dirá: "Los [intervalos] consonantes son perfectos é imperfectos: se llaman perfectos los que conservan siempre la misma distancia de la tónica en ambas octavas, á excepción de la segunda, y son la quarta, la quinta y la octava; [...] e imperfectos los que estan sujetos a variar sus distancias, segun mudan las octavas en su progresion de tercera mayor ó tercera menor: y son la tercera y la sexta" ³⁶², mientras que para Ferandiere serán consonantes perfectos la 3ª, 5ª y 8ª, siendo imperfectos la 4ª y 6ª, añadiendo la 9ª como intervalo disonante a la 2ª y 7ª, consideradas únicamente como intervalos disonantes por Moretti ³⁶³.

Mientras que en el *Arte* de Ferandiere, muchos de estos elementos son anunciados de forma casi telegráfica, sin ningún tipo de explicación: "Y así diremos que la música se reduce á siete signos [...] siete figuras [...] Tres claves [...] Dos tonos, mayor y menor./ Dos compases, par é impar" [...] ³⁶⁴ en los *Elementos* que preceden a sus *Principios*, Moretti tendrá siempre una explicación que dar, muchas veces apoyada en el Diccionario de Música de Rousseau y en la obra de Eximeno. Así por ejemplo, con respecto a los tonos y su modalidad, frente a la parquedad mostrada por Ferandiere arriba consignada, Moretti nos dirá apoyado en los autores citados: "Modo es una determinada disposición de armonía, que califica toda la octava con relación a la tónica [...]", para a continuación establecer claramente la distinción entre tono y modo: "El Modo se distingue del tono en que éste solo indica el signo que debe servir de tónica á la pieza de música que se executa; y aquel determina la tercera, y modifica toda la escala sobre este signo fundamental" ³⁶⁵.

Mientras Ferandiere nos anuncia de pasada tres tipos de cadencias que él

³⁶¹ 1. Octavas y reglas para formarlas en todos los tonos. 2º. Intervalos. 3º. Modos. 4º. Acordes. 5º. Cadencias. 6º. Explicación de los nombres de los signos. 7º. Baxo numerado para regla de los acompañamientos.

³⁶² Ibid., p.11.

³⁶³ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.19-20.

³⁶⁴ Ibid., pp.7-8.

³⁶⁵ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., Art.III, p.13.

todavía llama *cláusulas*, "porque las hay con diferentes nombres, como son cláusulas burladas, cláusulas magistrales, cláusulas finales" ³⁶⁶ sin más explicaciones, Moretti dedica el *Artículo V* a *Las Cadencias*, que se inicia así: "Cadencia significa el descanso que hace la voz en una cuerda qualquiera; por lo qual no hay compas sin alguna especie de cadencia" ³⁶⁷, para después de referir y explicar la *cadencia perfecta* y la *imperfecta* [c.plagal] advertirnos que "como el fin de la cadencia es hacer sentir un acorde perfecto, es preciso que á este le preceda otro que suspenda y casi incomode el oido: esto solamente puede causarlo la sensación implícita de un acorde disonante; de lo qual se sigue que el primer acorde de la cadencia debe ser disonante para anunciar el segundo, que puede ser igualmente consonante, que disonante, segun el uso á que se destina" ³⁶⁸. Y desde estas premisas y consideraciones previas, abordará otro tipo de cadencias, para no solo citarlas como hace Ferandiere, sino para a continuación dedicarles una explicación generosa: "Hay otras tres especies de cadencias, que son 1ª cadencia excusada: 2ª cadencia interrumpida: 3ª cadencia falsa o quebrada" [...] ³⁶⁹.

Más adelante, en el último de los Artículos de esta 2ª parte de los *Elementos*, dedicado al *BAXO NUMERADO PARA REGLA DE LOS ACOMPAÑAMIENTOS*, una vez que ha diferenciado las dos especies de Bajo, fundamental y continuo, dirigirá su discurso a "El que se dedique á tocar la guitarra" quien "debe indispensablemente aprender este Baxo, [numerado ó cifrado] por ser este instrumento mas apto para acompañar, que para executar dificultades ó sonatas de muchas notas [...] La experiencia me ha convencido de que lo mas acertado es contentarse deleytando con el lleno de voces propias para la pieza que se acompaña, no faltando jamas á la armonía, y procurando introducir en el discurso del acompañamiento todas aquellas canturías, que en la que se

³⁶⁶ Ibid., p.20.

³⁶⁷ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.16.

³⁶⁸ Ibid., p.16.

³⁶⁹ Ibid., pp.16-17.

acompañan están dispuestas para violines, obues &c." ³⁷⁰.

A medida que nos adentramos en la obra de Moretti, vamos descubriendo una actitud, que además de distinguirle cada vez más de los autores ya considerados, tiene también el suficiente "barniz" intelectual y teórico para ir tomando distancia con la simple realidad práctica de aquel que quiere aprender a tocar la guitarra. Y será al llegar a los *Principios*, propiamente dichos, para tocar la guitarra, donde se hará más palpable nuestro presentimiento.

Por otra parte, el entusiasmo que veíamos en Ferandiere, compartido a veces por V.Prieto y A.Abreu desde sus repectivos discursos acerca de la guitarra, en el caso de F.Moretti es sustituido por un discurso medido, consecuente desde principio a fin, con unos planteamientos sin lugar para la intuición y el entusiasmo compartido de uno hallazgos y convicciones. En el discurso del académico de Bolonia, todo está pensado e ilustrado convenientemente con citas de autores escogidos, en lo que podíamos llamar la parte más teórica de su obra. Ahora bien, en el terreno práctico, el ambicioso plan diseñado por Moretti a través de la *Explicación de las 24 tablas que forman los Principios de Guitarra*, no parece responder a la verdadera necesidad práctica del instrumentista, sino que más bien obedece a un afán enciclopédico de su autor. Es éste quien realmente necesita demostrarse a sí mismo la capacidad para argumentar y desarrollar sistemáticamente todo un proyecto concebido que dará como resultado la desbordante y fría realidad de "ochenta y ocho escalas diatónicas y cromáticas; doscientos y quarenta acordes ó posturas consonantes y disonantes; ciento y ocho cadencias en modo mayor y menor; y doscientas combinaciones de puntear con tres dedos o arpeggios" ³⁷¹, al dictado de unos planteamientos más teóricos que prácticos.

Así pues, frente al modo de hacer y decir de Ferandiere, espontáneo y familiar, los modos del napolitano resultan un tanto mecánicos, y es que no puede ser de otra forma al tener que llevar a cabo tan ardua empresa explicada en 24 tablas.

³⁷⁰ Ibid., p.20.

Vid. nota 241.

³⁷¹ Vid. nota 352.

Los acordes que Moretti nos presenta en sus tablas, carecen a veces de "encarnadura" sonora, y esto no quiere decir que no sean reales y practicables, sino que no están "vividos" musicalmente. Son más bien el resultado de un proyecto impuesto que nada tiene que ver con la práctica real del instrumento. Resultan en este sentido muy significativas e ilustrativas las diferencias que podemos observar entre ambos autores a la hora de presentar los cuatro acordes: I-IV-V-I, que dan el tono o forman la cadencia "que generalmente se hacen antes de ejecutar una pieza de música", según observa Moretti ³⁷²; mientras este último desde un planteamiento sistemático y rígido nos escribe siempre los acordes con las seis notas correspondientes a las seis cuerdas, sin importarle la posición armónica que adopten en cada caso, Ferandiere en la *Formación de los tonos mayores y menores* que nos presenta, con un planteamiento mucho más flexible y sobre todo mucho más musical, nos mostrará los acordes como mejor le "suenan", no permitiendo nunca que el I de cada tono se oiga invertido, como ocurre con frecuencia en la tabla de Moretti ³⁷³ (Ver fig.11).

⁴⁰
TABLA XVII. *CADENCIAS PARA LA PRIMERA MANO.* *Modo Mayor*

TABLA XVIII. *CAENCIAS PARA LA PRIMERA MANO.* *Modo Menor*

³⁷² F. MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.17.

³⁷³ Así mismo, mientras MORETTI presenta en su Tabla todas las dominantes con 7^a, Ferandiere lo hará solo en los tonos de Sol m, Mi m y Fa# m. (Cfr. F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., La m. Num^o3; F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., Tabla XVII, p.40).

Num^o 3

Formacion de los tonos mayores

Formacion de los tonos menores.

Otras tres tonos recibidos

de f#fa# mayor *de f#fa# mayor*
Con tercera mayor *Con tercera menor*

Frente a los *tocadores* que demanda Fernadiere en su *Arte* "pues yo no deseo solo que haya acompañantes, sino *tocadores*, que hagan cantar á el instrumento" ³⁷⁴, Moretti llama la atención de los *cantantes e instrumentistas*, y a ellos se dirige para explicarles la *Situación de la Guitarra*: "El primer objeto que debe merecer la atención de los cantantes e instrumentistas es tener el cuerpo ayroso y sin afectación" ³⁷⁵ para después de dar cumplidas explicaciones sobre la posición del instrumento y de ambas manos, concluir con el siguiente consejo para la mano derecha: "Los dedos meñique y anular de la misma mano deben de descansar sobre la tapa de la guitarra en el espacio que dista entre el puente y el agujero ó rosa del medio, poco distantes de la primera cuerda, y mas cerca del puente que de la rosa" ³⁷⁶; posición que difiere de la aconsejada por Ferandiere sobre la posición de esta mano: [...] "casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo Barbero" ³⁷⁷,

³⁷⁴ F.FERANDIERE, *Arte*, OP.cit., Al Lector, [p.IV].

³⁷⁵ F.MORETTI, *Principios*, OP.cit., p.1.

³⁷⁶ *ibid.*, p.2.

³⁷⁷ F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.4.

extremo éste último que no tendría sentido asociar a Moretti, pero que sí nos confirma la realidad de dos formas distintas de tocar y de "pensar" la música desde el instrumento.

Así mismo, las posiciones que ocupan y las actitudes que presentan cada uno en su propio mundo musical, son también de distinta naturaleza. Moretti, con mayor ropaje intelectual, totalmente acorde con el pensamiento y valores de la Ilustración, con unas convicciones y pensamientos que manifiestan la lección aprendida: "Desengañémonos que no puede adelantarse la música mientras los compositores no sean filósofos o literatos; pues entonces adoptarán y pensarán la instrucción necesaria para saber inflamar y dirigir nuestros corazones. No obstante reconozco que en este ilustrado siglo se han manifestado algunos excelentes compositores é instrumentistas, que, dirigiéndose a su verdadero fin, nos encaminan á la senda para que se consiga; y así todos los que se aplican á esta ciencia tan útil en la sociedad, deben seguirlos é imitarlos en un todo" ³⁷⁸. Ferandiere, con un pensamiento más espontáneo y una actitud más vital desprovista de cualquier apariencia ilustrada, a la vez que despierta a los cambios y abierta al progreso: "pues siendo yo uno de los que más han descubierto, conozco, que aún falta mucho por descubrir, y que otros descubrirán más con el tiempo" ³⁷⁹.

No obstante, esta actitud de Moretti desde un marco teórico mucho más amplio y ambicioso que el de los otros autores, no será ajena al momento de transición y búsqueda vivido por la guitarra. Moretti, cuya intención es "dar solamente los conocimientos precisos para comprehender los principios de la guitarra [...] y poder acompañar con propiedad" ³⁸⁰, nos presenta una obra que en muchos momentos dudamos tenga una aplicación realmente práctica. Ante la ingente demostración de arpeggios (168 sencillos y 34 dobles), sin el concurso del dedo anular ¿qué sentido puede tener el aprendizaje y "manejo" de los mismos si no es seguido de una aplicación realmente musical y artística?. Si en Ferandiere hemos señalado en alguna ocasión la pequeña

³⁷⁸ F. MORETTI, *Principios*, Op.cit., Introducción.

³⁷⁹ F. FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., p.6.

³⁸⁰ F. MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.14.

distancia que separa el plano teórico de su discurso del práctico, esto es, del que procede de la experiencia; en Moretti hay una distancia mayor, que hace a veces difícil la relación entre ambos planos. En el académico de Bolonia, hay una posición tomada con respecto a la guitarra y su función musical. Así por ejemplo, la guitarra ha de conformarse con su papel acompañante y no ocupar el puesto que otros instrumentos realizan -en su opinión- con más suficiencia, "que es lo que llaman tocar de mano ó suelto". Así nos dirá que "Este modo de tocar es más propio del violin, flauta, clave &c. que de la guitarra, por no poder combinar la mucha execucion de las notas altas: y tocando á cuerda sola sin otros Baxos que los que suelen caer en las cuerdas vacías, aunque no pertenezcan enteramente á la armonía, dificilmente podra gustar por demasiado seco" ³⁸¹. Y esta, que es su experiencia, no parece comulgar con las mantenidas con el instrumento por Ferandiere y Abreu. Si en el caso de Ferandiere -sabemos porque él nos lo ha advertido- que su grado de maestría con la guitarra no es grande ³⁸², en el caso de Abreu sí encontramos al guitarrista que toca, no solo avalado por el tono de alabanza de V.Prieto, sino por lo que nos cuenta en las *Reglas* de su *Escuela*. Moretti, sin embargo, parece estar más distante de los problemas que tiene con su instrumento y de las soluciones que adopta para resolverlos. Su aportación resulta en este sentido más teórica, y no por ello dejará de sernos valiosa, pues desde su particular posición -sin duda más protegida, mejor relacionada socialmente que la de Abreu y Ferandiere- se ha propuesto también elevar al instrumento, dotarle de unos principios, de un corpus teórico al igual que los que poseen otros instrumentos. Ahora bien, estos propósitos adolecen del suficiente empuje y convencimiento para andar unos caminos nuevos, que se supone son más arriesgados para el instrumento. Hay pues una posición continuista, acorde con las luces del siglo, en el músico y militar napolitano con respecto a la función musical de la guitarra con respecto al legado anterior.

Las *canturías* de Abreu, los *pasos de carreras tan dilatados* "que llegan a

³⁸¹ Ibid., p.20.

³⁸² [...] "siendo así que yo jamás hice aprecio de tocar el Violin, ni menos la Guitarra". (Cfr.F.Ferandiere, *Arte*, Op.cit., p.18).

unirse los dedos de la mano izquierda con los dedos de la derecha" que preconizara nuestro músico, en opinión de Moretti "suelen sorprender mas bien que deleitar á los oyentes sin haberlos conmovido ni interesado en los afectos que el tocador se había propuesto expresar" ³⁸³.

Ferandiere, más modesto en sus planteamientos, menos calculador sin duda que el napolitano madrileñizado -que hubiese dicho Subirá-, nos ofrece un aire nuevo, nos descubre unas luces nuevas que no necesita revestir de tablas y razonamientos puntuales. Así también, la *Escuela* de V.Prieto y A.Abreu, desde ese concierto equilibrado de ambos autores entre teoría y práctica, nos ofrece una posición cercana en algunos momentos al espíritu que anima el *Arte* de Ferandiere, que ocupa a su vez un espacio más elegante, con un pensamiento más elevado y rico en sugerencias sobre nuestra guitarra y también menos concretado, desprovisto de *Reglas* como las de Abreu.

Por todo lo dicho, nos podemos hacer nuestras algunas apreciaciones que se han vertido sobre estos autores, fruto sin duda de un conocimiento muy ligero de su obra, considerando la de Moretti como la única obra digna de tenerse en cuenta para el desarrollo de la guitarra en este período. Así pues, disentimos totalmente de las apreciaciones que G.Radole expresa sobre este período de la guitarra, refiriéndose a estos autores: "El mismo año en que se publicaba la edición española de los *Principios* de Moretti (1799), se imprimían en Madrid otros dos métodos de guitarra, si bien faltos de toda idea renovadora: *Arte de tocar la guitarra española por música*, para guitarra de seis ordenes (sic) de Fernando Ferandiere, y *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, de Victor Prieto" ³⁸⁴. Y esta será la consideración que a este mismo autor le merecen los *Principios* de Moretti: "Este Método trata de afrontar racionalmente todos los problemas técnicos del guitarrista: la posición del instrumento y de las manos, la afinación, las escalas, las posiciones, cadencias y arpegios, etc., con propuestas de soluciones nuevas, como son los ejercicios progresivos para la mano derecha. En cambio, en lo referente a la mano izquierda, la técnica de Moretti quedará bien pronto

³⁸³ F.MORETTI, *Principios*, Op.cit., p.20.

³⁸⁴ G.RADOLE, *Láud, Guitarra y Vihuela. Historia y Literatura*, Barcelona: Don Bosco, 1982, p.147.

superada por las aportaciones de Sor y de Aguado" ³⁸⁵. A lo que tenemos que añadir por nuestra parte, que tanto en las aportaciones de Aguado como sobre todo en las de Sor, ambas fundamentales para el desarrollo de la guitarra, no encontramos únicamente la superación de la aportación técnica de la mano izquierda de Moretti, pues ésta apenas está planteada en sus *Principios*. Sin embargo, las obras y lecciones que conocemos de Ferandiere, como sobre todo las *Reglas* de Abreu, están sembradas de soluciones técnicas (tanto implícita como explícitamente) para la mano izquierda. Así pues, sería más justo hablar de superación en referencia no sólo a Moretti, sino a los tres autores.

Para nosotros, muy al contrario de lo que piensa Radole, tanto la obra de Ferandiere como la de Abreu, reflejan una actitud mucho más comprometida y renovadora con el desarrollo de la guitarra que la mantenida por F. Moretti. Si bien la obra de estos autores es en apariencia menor que la presentada por el músico napolitano, estas apariencias esconden valores y actitudes de muy diversa índole. Tanto Ferandiere como Abreu, creen más en el instrumento y viven musicalmente más cerca de él. El académico, antes violonchelista, militar, hombre ilustrado y autor y traductor de publicaciones ocasionales de estrategia militar ³⁸⁶, no espera tanto del instrumento y seguramente está más atento en aumentar, perfeccionar y difundir sus *Principios* que en descubrir los secretos que guarda la guitarra.

³⁸⁵ Ibid., p. 146.

³⁸⁶ Cfr. L. BRISO, Op.cit., pp. 34-42.

II.2.10. Conclusiones.— Del estudio realizado sobre la obra teórica de Fernando Ferandiere, constituida por el *Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor* (Málaga, 1771) y el *Arte de tocar la Guitarra Española por Música* (Madrid, 1799) podemos concluir que:

1º Dichas obras reflejan en sus respectivos contenidos el momento de transición vivido por la música española en la 2ª mitad del siglo XVIII, desde una posición progresista que se traduce en:

- a) Reducción de elementos y contenidos de diversa naturaleza, asociados tradicionalmente al hecho musical.
- b) Superación del sistema hexacordal.
- c) Asentamiento del sistema bimodal.
- d) Mayor atención a la música instrumental.
- e) Práctica ocasional del contrapunto.
- f) Uso funcional de la armonía.
- g) Inclinación por la música de cámara y por las formas populares de línea cantable.
- h) Influencia italiana en el ámbito de la música vocal, e influencia francesa en el ámbito instrumental.
- i) Mayor atención hacia la expresividad de la música y simplificación del componente ornamental, tanto en la música vocal como en la instrumental.

Así mismo, resulta constatable a tenor de sus contenidos y en la forma de plantear los mismos, una cierta evolución entre el *Prontuario* y el *Arte*, cuyas publicaciones están separadas por veintiocho años.

2º Tanto el *Prontuario* de Ferandiere como el *Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín* (1756) de J.Herrando, son los documentos más importantes sobre la presencia y práctica del violín en España durante la 2ª mitad del S.XVIII.

Lamina 1ª
 Escala general por Música y Cifra de todos los tonos y Semitonos que
 hay en la Guitarra.

F. Ballerín y Ramiro



A.ABREU. *Escuela para tocar con perfección
la guitarra de cinco y seis órdenes*
(Biblioteca Nacional M/2754)

Larghetto 3.^a

Measures 117-133. The score is written on ten staves. Measures 117-118 are in treble clef, while measures 119-133 are in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). A 'Crescendo' marking is present between measures 131 and 132. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The signature 'J. Ballerín y R. en Sal.' is at the bottom right.

30 Dicho *Prontuario*, es también un interesante documento por los datos históricos que ofrece para conocer mejor la realidad de la música española y la situación y relación de ésta con otros países como Italia y Francia.

40 Las aportaciones técnicas del *Prontuario* en lo que al manejo del arco se refiere, resultan de gran valor histórico, al informarnos desde unos criterios flexibles y abiertos sobre la práctica de entonces, resultando mucho más avanzadas que las sostenidas por Herrando en su anterior tratado.

50 Con respecto al *Tratado II. De los Cantantes* que incluye el *Prontuario*, las observaciones y consejos que contiene, reflejan también la práctica y valores de estilo que Italia había incorporado al canto.

60 En relación al *Arte*, dicha obra refleja la realidad de una nueva sociedad burguesa compuesta por aficionados y profesionales de la música³⁸⁷. Escrita en un tono sencillo y natural, y desprovisto de toda erudición, se ofrece y publica con un acertado equilibrio entre la teoría y la práctica de unas "lecciones agradables", que sintonizan con los gustos musicales de la época.

70 El *Catálogo de la música compuesta para Guitarra* que se incluye en el *Arte*, es un precioso documento de las aspiraciones en que está entonces empeñada la guitarra, para dejar de ser un instrumento de "luxo" y convertirse en un instrumento de necesidad. La atención prestada a la música de cámara y el concierto, con el concurso de la guitarra, convierten a dicho *Catálogo* en uno de los primeros testimonios de la nueva andadura musical que aguarda a dicho instrumento.

80 Con respecto a la tratadística anterior dedicada a la guitarra, el *Arte* de Ferandiere representa una voz original y distinta, a la vez que muestra una voluntad decididamente renovadora en sus planteamientos hacia el instrumento.

³⁸⁷ Cfr. Cap. I.5.1. *La Lista de Subscriptores*, (*Biografía*), p.66.

90 Ante la permanente dicotomía que representa para la guitarra a lo largo de su historia y desarrollo el "tañer de rasgado" y el "punteado", la apuesta del *Arte de Ferandiere* –en un momento crucial de la historia de la guitarra al final del S.XVIII– se inclina claramente por una nueva función musical, que iniciada entonces, posteriormente llegará a conseguir el equilibrio en sus dos dimensiones musicales: vertical y horizontal. Ferandiere no se conforma con una función acompañante para la guitarra, como ocurre en otros autores coetáneos (p.e. F.Moretti), sino que desde su discurso demanda "tocadores que hagan cantar al instrumento".

En definitiva, frente a los grandes teóricos y tratadistas del S.XVIII en España, el perfil de Ferandiere no debe ser distorsionado: es el autor de dos pequeños tratados instrumentales. Su pensamiento, la actitud que reflejan sus exposiciones, son el mejor valor de estas obras y un valioso "contrapunto" a otros discursos más sesudos y planos de contenido. Frente a la permanente dualidad de Teoría y Práctica en la música, la obra de Ferandiere supone, sobre todo en lo que al *Arte* se refiere, una asunción ceñida a la contemporaneidad de una transición, de un cambio de valores, de un nuevo público. En este sentido, su figura representa al músico de su tiempo, que vive al día y que realiza una labor integrada en la sociedad de entonces.

La publicación de sus obras nace de la necesidad de hacer oír, de dar a conocer sus pensamientos y opiniones, de compartir sus experiencias. Y desde la posición que adopta para hacerlo, no polemiza, no sentencia; el método, el rigor sistemático que otros autores adoptan, no es el lenguaje que mejor se acomode al talante de Ferandiere. Hay en su posición una inclinación más romántica. Su discurso tiene momentos más impulsivos que razonados.

Por otra parte, lo que él preconiza para la guitarra no es capaz de culminarlo con su obra musical; ésta es primeriza, sin la madurez y los recursos que consolidan un lenguaje instrumental, aunque nunca falto de ideas y hallazgos.

Su actitud, alejada de la concreción que suponen unos ejercicios o estudios para el aprendizaje técnico del instrumento, muestra sin embargo a través de sus lecciones, una interesante y original aportación que constituye un

verdadero anticipo de venideros repertorios para la guitarra.

En cuanto a su posición como músico que participa de las formas y gustos musicales de la época, su atención mostrada al acto de componer como su pequeña disertación entre la diferenciación del compositor vocal e instrumental, refleja claramente su participación activa y atenta al desarrollo musical que le rodea ³⁸⁸. Así mismo, sus apreciaciones musicales, responden más a un planteamiento sensista que razonado, no es un músico deslumbrado por las luces del siglo -aunque sí abierto a sus influencias- ni movido por un afán enciclopédico.

Finalmente, podemos concluir del *Arte* de Ferandiere que, sin llegar a ser un método de guitarra, representa un importante manifiesto de las nuevas funciones musicales que aguardan a la guitarra, convirtiéndose por ello en un importante eslabón que acabará reconociendo sus expectativas en obras de mayor envergadura, aparecidas posteriormente no con demasiada distancia en el tiempo. Así por ejemplo, el método publicado en 1830 por Fernando Sor (1778-1839), constituye la realidad de un verdadero y fundamentado método de guitarra. En la *Conclusión* del mismo nos dirá su autor: "Nunca he podido concebir cómo se podía hacer un método con muchos más ejemplos que texto [...] Para la explicación de una teoría y para hacer la explicación de una regla, no es necesario multiplicar los ejemplos: uno solo basta, si está bien explicado. Hay que ser consecuente con el título de una obra: "método", "ejercicios", "lecciones" y "estudios", no son sinónimos [...]" ³⁸⁹.

Ferandiere, que en su *Arte* renuncia a presentar ejercicios y solamente nos muestra sus "lecciones agradables" para incitar al estudio, no parece muy alejado del pensamiento y concepción que de éstas tiene Sor, para quien las lecciones de un método deberán ser: "Fragmentos de música que no deben tener por meta el ejercicio de una sola regla, sino también el de las empleadas en las lecciones precedentes, e incluso iniciar al estudiante en algunas excepciones" ³⁹⁰.

³⁸⁸ Cfr. Cap. II.2.8. *El Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y la Composición, El Arte de tocar la Guitarra Española por Música* (Madrid, 1799), p.211.

³⁸⁹ F.SOR, *Méthode pour La Guitare*, Paris, 1830, pp.81-83.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.83.

Tanto el *Arte* de Ferandiere como la *Escuela* de V.Prieto y A.Abreu, y los *Principios* de F.Moretti, forman los eslabones necesarios para que figuras como D.Aguado (1784–1849) y F.Sor puedan ofrecer unas obras dedicadas a la guitarra con el rigor y orden de contenidos que cabe esperar de un método instrumental.

III.1. ENUMERACIÓN DE LA OBRA MUSICAL DE FERNANDO FERANDIERE

1. "Catálogo de la Música compuesta para Guitarra por D.Fernando Ferandiere"
anunciando en el *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*. Madrid, 1799.:

- 12 Minués.
- 12 Rondós.
- 18 Sonatas.
 - 6 Diálogos de Violín y Guitarra.
- 18 Dúos de Violín y Guitarra.
 - 6 Dúos de dos Guitarras.
 - 6 Piezas de Guitarra sola.
- 40 Tríos de Guitarra, Violín y Baxo.
- 40 Cuartetos de Guitarra, Violín, Viola y Baxo.
- 18 Quintetos de dos Guitarras, dos Violines y Baxo.
 - Una ópera instrumental.
- 6 Los quatro tiempos de el año en [seis] quartetos.
- 6 La Historia de el hijo Pródigo, dividida en seis quartetos.
- 6 Conciertos de Guitarra a grande orquesta (sic).
- 6 Adagios en quartetos para las Iglesias.

Música nueva

- 6 Polacas de Guitarra y Baxo.
- 6 Boleras para cantar y tocar.
- 6 Minués con sus Rondós.
- 6 Dúos de Flauta y Guitarra.
- 6 Tiranas para cantar, con acompañamiento a la Guitarra.

Un Tema con variaciones para los tocadores de Guitarra.

Obra instrumental titulada: El Ensayo de la naturaleza, explicada en tres quartetos de Guitarra, Violín, Flauta y Fagot.

2. Obras de Fernando Ferandiere, anunciadas en el *Diario de Madrid*:

[El Ensayo de la Naturaleza. "Tres quartetos de Flauta, Fagot, Guitarra y Violín.].

"Obra nueva instrumental, titulada el ensayo de la Naturaleza, explicada en tres quartetos de guitarra, violín, flauta y fagot, el primer quarteto imita desde que amanece hasta mediodía; el segundo imita desde mediodía hasta el anochecer, y el tercero y último imita todo el peso fúnebre de la noche; su autor D.Fernando Ferrandiere (sic), en cuya casa se vende dicha obra". (Diario de Madrid, 31-VIII-1799; 6-IX-1799)

[Siete Adagios para Flauta, Guitarra y Violoncello, para la contemplación de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz.].

"Música para las tres horas del Viernes Santo; siete adagios para guitarra, flauta, violín,y violón, hecha á propósito para la contemplación de las siete palabras que Jesu Christo nuestro Redentor dixo en la Cruz. Su autor Ferandiere, en cuya casa se vende". (Diario de Madrid, 18-I-1800).

[Doce Lecciones de Solfeo a la francesa].

"Doce lecciones de solfeo á la francesa, con cuyo auxilio se facilita el verdadero conocimiento del valor de la nota y exactitud de el compás: su autor Ferandiere. Se vende este libro en la librería de Barco, carrera de S.Gerónimo a 12rs." (Diario de Madrid, 24-I-1800)

[Tema con diez variaciones para Guitarra].

"En la Librería de Argüeta, calle de la Montera, se hallan de venta las obras de música siguientes: [...] Una pieza propia de dicho instrumento [Guitarra], del Señor Ferandiere; contiene un gracioso tema con 10 variaciones de diferente estilo [...]" (Diario de Madrid, 26-II-1800).

Arte de tocar la Guitarra Española por Música.

"Arte de tocar la guitarra española por música, adornado con 17 láminas finas: las primeras manifiestan todos los caracteres de la música, y las siguientes son lecciones tan agradables, que ellas mismas promueven al estudio. Además de otras curiosidades que contiene este libro, se inserta en él un Diálogo entre Maestro y Discípulo, tratando de la parte más sublime de la música, que es la composición: su autor D.Fernando Ferandiere. Se hallará en la librería de Barco Carrera de S.Gerónimo, y en la imprenta de Aznar calle de las Huertas, frente al cementerio de S.Sebastián, quarto baxo: su precio 22 rs. vn." (Diario de Madrid, ¹9-V-1800; 30-VIII-1806; ²17-X-1807).

3. Obras de Fernando Ferandiere anunciadas en el *Catálogo de la Música vocal é instrumental que se halla en el Almacén de la Carrera de S.Gerónimo, casa del Buen Suceso, frente a la Soledad*. Madrid, 1824.

En cuadernillo impreso:

Tocar de Guitarra

[...]

¹ El texto del anuncio en esta fecha comienza: "Libro nuevo, arte de tocar la guitarra española por música".

² Hay un nuevo punto de venta de la obra en este tercer anuncio con respecto al primero: "Se hallará en la librería del Barco, Carrera de S.Gerónimo, en la de Escribano, calle de las Carretas, y en la imprenta de Aznar. calle de las Huertas" [...]. El texto que anuncia la obra es el mismo en los dos años.

Un cuarteto de dos guitarras bandolin y bajo	Ferrandiere (sic)	20 [rs]
Un trio de guitarra, violin y bajo	Ferrandiere	15 [rs]
Seis cuartetos que representan las cuatro estaciones del año para guitarra, violin, viola y bajo	Ferrandiere	100 [rs]
Un alegro (sic)	Id.	10 [rs]
[...]		

(Fondo Barbieri Mss 14068²).

4. Obras incidentales de Fernando Ferandiere, ni catalogadas ni anunciadas:

Tres Villancicos de Concepción. Málaga, 1769. (Ms.).
 Lamentacion segunda del Jueves Santo. Zamora, 1787. (Ms.).
 Misa. Salamanca , 1787. (Ms.)
 "La Consulta", Tonadilla. Madrid, 1778. (Ms.).
 "El Cortesano y la Paya", Tonadilla. Madrid, 1778. (Ms.).
 "Los españoles viajeros (2ª parte)", Tonadilla. Madrid, 1778. (Ms.).
 "La viuda engañada", Tonadilla. Madrid, 1781. (Ms.).
 "La Nueva Jardinera", Tonadilla. Madrid, (s.f.). (Ms.).
 "Los Majos operantes", Tonadilla. Madrid, (s.f.). (Ms.).
 "Los Avaros", Tonadilla. Madrid, (s.f.). (Ms.).
 "Triunfar una Mujer", música para comedia. Madrid, (s.f.). (Ms.).
 "El Rico Avariento", música para comedia. Madrid, 1798. (Ms.).
 Sonata 3ª de guitarra a solo y Bajo. (Ms.).
 Sonata 4ª de guitarra a solo y Bajo. (Ms.).
 Seis Divertimentos a dos Guitarras. (Ms.).

Tres nuevos Duos para Guitarra y Violín. Madrid, 1801. (Impr.).
Duo para dos Guitarras.

5. Obras localizadas de Fernando Ferandiere.

a/ *Música religiosa.*

Tres Villancicos de Concepción. Málaga, 1769. (Ms.)

Lamentación segunda de Jueves Santo. Zamora, 1787. (Ms.). Misa.
Salamanca, 1787. (Ms.).

b/ *Música escénica.*

1. Siete Tonadillas

"La Consulta". Madrid, 1778 (Ms.).

"El Cortesano y la Paya". Madrid, 1778 (Ms.)

"Los españoles viajeros (2ª parte)". Madrid, 1778 (Ms.)

"La Viuda Engañada". Madrid, 1781 (Ms.)

"La Nueva Jardinera". Madrid, (s.f.) (Ms.)

"Los Majos operantes". Madrid, (s.f.) (Ms.)

"Los Avaros". Madrid, (s.f.) (Ms.)

2. Música para Comedia.

"Triunfar una Mujer". Madrid, (s.f.) (Ms.).

"El Rico Avariento". Madrid, 1798. (Ms.).

c/ *Musica Instrumental.*

Sonata Tercera de Guitarra a solo y Bajo. (Ms.).

Sonata Cuarta de Guitarra a solo y Bajo. (Ms.).

Seis Divertimentos para dos Guitarras. (Ms.).

Seis Duos para dos Guitarras. (Ms.).

Ocho Lecciones para Guitarra ("Arte de tocar la Guitarra Española por Música". Madrid, 1799). (Impr.). Tema con diez variaciones para Guitarra. (Ms.).

Tres nuevos Duos para Guitarra y Violín. Madrid, 1801. ³ (Impr.).

"Los cuatro tiempos del año". Seis cuartetos para Guitarra, Violín, Viola y Violoncello. (Ms.).⁴

Duo para dos Guitarras.⁵

6. Obras localizadas del Catálogo del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música. Madrid, 1799.

Seis Duos de dos Guitarras.

"Los cuatro tiempos del año".

Seis cuartetos para Guitarra,
Violín, Viola y Violoncello
(atribuida e incompleta)

Tema con [diez] variaciones
para los tocadores de Guitarra.

7. Obras localizadas y anunciadas en el *Diario de Madrid* y en el Catálogo del *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*. Madrid, 1799.

³ Solo consta la parte de violín.

⁴ Obra atribuida a Fernando Ferandiere. Solo constan las partes de Viola y Bajo (Violoncello).

⁵ Solo consta la parte de Guitarra 2ª.

Tema con diez variaciones para Guitarra.

8. Obras localizadas y anunciadas en el "*Catálogo de la Música vocal e instrumental que se halla*" [...] Madrid, 1824; y en el Catálogo del *Arte de tocar la Guitarra Española por música*. Madrid, 1799.

"Los cuatro tiempos del año". Seis
cuartetos para Guitarra, Violín, Viola
y Violoncello. (atribuida e incompleta).

CRITERIOS DE CATALOGACIÓN

El título que aparece en "negrita" a continuación del nº de Catálogo, es el actualizado y general de la obra. El título que aparece a continuación entrecomillado es el original, recogido de la Partitura o de las partes conservadas.

Los puntos suspensivos entre corchetes que aparecen intercalados en algunos títulos, corresponden a datos irrelevantes para la información de la obra. Si la obra es vocal, a continuación de este título aparecerá el Incipit literario entre corchetes.

Si consta Partitura se especificará:

- 10) Si es manuscrita (Ms.) o impresa (Impr.).
- 20) La portada, si la hubiese, y el nº de páginas musicales:
(1f. + pp.mus.).
- 30) El tamaño medido en centímetros que corresponde al lado más largo, tanto en formato vertical (en cuyo caso no se especifica) como apaisado (apais.).
- 40) El año, y si éste no constara, se pondrá "sin fecha" (s.f.).
- 50) La tonalidad tomada del primer movimiento, especificando una segunda si ésta se produjese con claridad dentro del mismo movimiento.

De no constar Partitura, se tomarán las partes y se darán las referencias anteriores sobre las mismas (a excepción del nº de páginas, que será variable), figurando también el nº de partes de las que consta.

Las voces e instrumentos se señalan con sus abreviaturas correspondientes.

En el caso específico de las Tonadillas, dada la importancia de los/as cantantes, auténticos/as protagonistas del género, hemos creído más adecuado escribir sus nombres, como de hecho aparecen en las propias obras, en vez de hacer constar las voces armónicas, lo cual constituiría un problema añadido a la hora de delimitar la naturaleza de las mismas.

Los Aires de las diferentes secciones serán separados mediante punto y coma (;). y cuando dentro de una misma sección se produjeran otras modificaciones agógicas, éstas se separarán mediante una coma (,).

En las obras de música escénica, se hará constar entre corchetes ([]) las "Parolas" que aparecen intercaladas entre los movimientos, especificando los casos en que en éstas haya música de fondo: [Parola con música].

A continuación de las observaciones, consta el Incipit musical de cada obra, siguiendo las normas del R.I.M.S. (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales); los n^{os} 13 y 14 del Catálogo constituyen una excepción a estas normas.

CATALOGACIÓN DE LA OBRA MUSICAL DE FERNANDO FERANDIERE

MÚSICA RELIGIOSA

1. "Al agua al Mar". Villancico de Kalenda de Concepcion a 8 voces con Trompas y Violines.

"Villancico â 8. /Kalenda de Concepcion/ Con Violines, y Trompas/ Al agua al Mar/ Del S.^{or} Ferandiere/ año de 1769/". [Al agua al Mar..."]

Partes conservadas: Ms. 11 (29 cm.apais.). 1769. Sol M.

I Coro: S. 1^o., S.2^o., A., T. II Coro: S., A., T., B., Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl.1^o., Vl.2^o., Acompto., Org.

Allegro, Recitado, Cavatina (Andantino), Final (Medio Allegro).



Fondo: A. C. MA., Leg. 1227, C^a 47/3.

2. "Amayna, amayna". Villancico de Concepcion a cuatro voces con Oboe, Clarines y Violines.

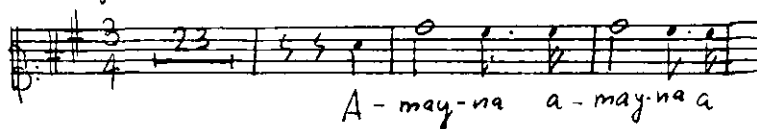
"Villancico â 4.^o de/ Concepcion./ Con Violines Clarines y Oboe/ Amayna amayna/ Del S.^{or} Ferandiere/ año de 1769/". ["Amayna, amayna..."]

Partes conservadas: Ms. 10 (29,3 cm.apais). 1769. ReM.

S.1^o., S.2^o., A., T.; Ob., Clarín 1^o., Clarín 2^o., Vl.1^o., Vl.2^o., Acomp.to.

[No hay indicación de Aire]; Largo; Allegro; Coplas (Andante); Allegro.

Allegro.



Fondo: A. C. MA., Leg. 1227, C^a 47/4.

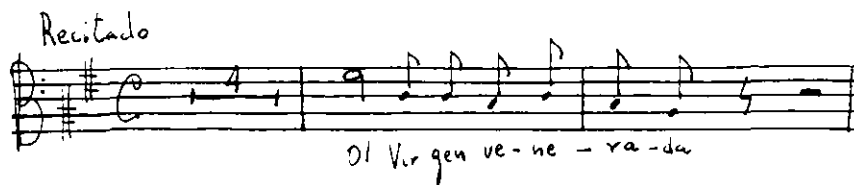
3. "¡Oh, Virgen venerada!". Villancico de Concepcion a solo de Tenor con Violines y Violones.

"3^o/ Villancico de Concepcion/ â Solo/ con Violines, y Violones./ O! Virgen venerada./ Del S.^{or} Ferandiere./ 1769" ["O! Virgen venerada..."].

Partes conservadas: Ms. 5 (29 cm.apais.). 1769. Re M.

T.; Vl.1^o., Vl.2^o., Violón 1^o., Violón 2^o.

Recitado; Más Allegro; Area (Larghetto ma poco).



Fondo: A.C.MA., Leg. 1227, C^a 47/5.

4. Lamentación segunda del Jueves Santo a solo de Bajo con Trompas y Violines.

"Lamentacion Seg.^{da} de el Jueves S.^{to} con Viol.^s y tromp.^s/ para la S.^{ta} Ygl.^a de Zamora. A^o 1787. hecha p.^a el Señor/ D.ⁿ Antonio Zerrillo. por D. Fernando Ferandiere. en Madrid./ J.M. y J." ["Lamed. Matribus suis..."].

Partitura Ms.(10pp.mus. - 31,5 cm.apais.). 1787. Mi b M

Partes conservadas Ms. 5.

B.; Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl.1^o., Vl.2^o., B. (Fgle y Cb.).

Andante; Andante; Allegretto; Allegretto; Larghetto.

Obs.: En la 1^a p. mus. de la Partitura en la parte inferior: "Nota. No está copiada".

Las cinco partes son posteriores a la partitura.



Fondo: A.C.ZA. 11/16.

5. Misa a cuatro y ocho voces con orquesta.

"Misa/ a 4 y a 8/ con Viol^s flaut.^s tromp.^s Viola. Organo. y Bajo./ dispuesta por D.^ñ Fernando Ferandiere, en Madrid/ Año de 1787./ Dedicada a el S.^r D.^ñ Tomas Colón, Arcediano de Medina/ en la Santa Yglesia Catedral de Salamanca".
["Kyrie eleison..."]

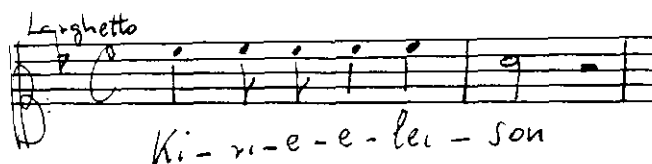
Partitura Ms. (20 pp. mus. - 38 cm.apais.). 1787. Fa M.

Partes conservadas Ms. 19.

I Coro: S., A., T., B. II Coro: S., A., T., B.; Fl.1^a., Fl.2^a., Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl. 1^o., Vl.2^o., Va., Violón, Cb., Org., Regimen.

Kyrie: Larghetto, Andante, Larghetto. Gloria: Allegro [...] Allegretto. Credo: Allegro, Largo, Andante, Allegro. Sanctus: Allegretto.

Obs.: Sólo consta partitura del Credo y Sanctus. En la 1^a p.mus.: "Borrador del Credo y Sanctus de la Misa á 4 y a 8. Ferandiere en Aranjuez A^o 1787./ J.M. y J. p^a. el S.^{or} D.^ñ Tomás Colón Arc.^o de Medina en Sal.^{ca}"
Las partes sólo contienen el Kyrie y el Gloria.
En la parte de "Regimen" consta el B. y los 1^{eros} compases de Vl.1^o de cada parte de la Misa.



Fondo: A.C.SA. 23.35.

MÚSICA ESCÉNICA

TONADILLAS

6. *La Consulta*. Tonadilla a solo con orquesta.

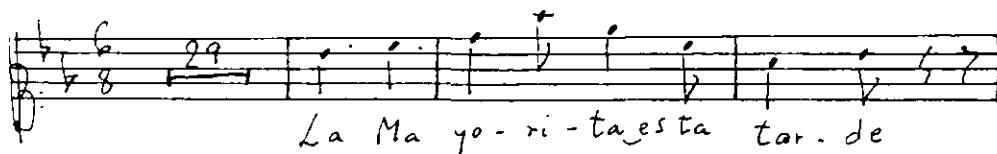
"[...] / S.^{ra} Mayora / 1778 / Tonadilla a solo / *La Consulta* / / De D.ⁿ Fern.^{do} Ferandiere / " [*"La Mayorita esta tarde..."*].

Partes conservadas: Ms. 9 (27 cm.apais.). 1778. Si *b* M / Sol m [...]

La Mayora; Fl. obligada, Ob.1^o., Ob.2^o., Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl.1^o., Vl.2^o., B.
Allegro; Seguidillas (Allegro); Tiempo de Minue (Poco Andante); Allegretto;
Seguidillas (Andante).

Obs.: Las partes de esta Tonadilla constan también en la B.R.C.S.M. 1/13849
Micro. En la parte de voz: "[...] / la cantó la/ Mayora=/ Tonadilla/ a
solo/ *La Consulta*=/ De/ D.ⁿ. Fernando Ferandiere:/ Rivera//".

La letra y censura de esta Tonadilla consta en los Fondos Barbieri de
la B.N. Mss. 14.063⁸²



Fondo: B.M. Mus./75-14.

7. *El Cortesano y la Paya*. Tonadilla a Duo con orquesta.

"[...] / 1778 / *S^{ta}* Polonia y Tadeo / Tonadilla / a Duo / *El Cortesano y la Paya*. / . / . / . / : De D^o. fern.^{do} ferandiere: [...] " [*Solo por ver a una Paya...*"].

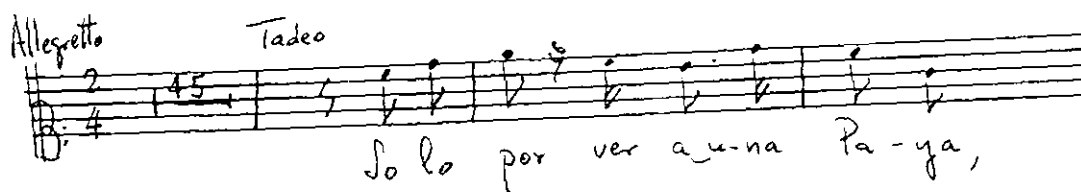
Partes conservadas: Ms. 9 (26,7 cm.apais.). 1778. Do M.

Polonia, Tadeo; Ob.1^o., Ob.2^o., Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl.1^o., Vl.2^o., B.

Allegretto, Andante sostenuto, Allegro; Allegretto, Allegretto; Allegro; Seguidillas (Allegro, Allegro assai, Allegro).

Obs.: En la portada de la parte de voces que hemos tomado como referencia, "y Tadeo" ha sido añadido, y está escrito con distinta mano, la misma que ha escrito "1778".

La letra y censura de esta Tonadilla consta en los Fondos Barbieri de la B.N. Mss.14.063⁷⁸.



Fondo: B.M. Mus./101-18.

8. *Los Españoles viajeros (2ª parte)*. Tonadilla a Tres con orquesta.

"[...]Tonadilla a 3/ 1778/ 2ª parte de los Españoles [...]viajeros para/ la S.^{ra} Polonia, Soriano y Tadeo/ de D.^o fernando ferandiere". ["Amigo Don Jorge..."].

Partes conservadas: Ms. 11 (28 cm.apais.). 1778. Sol M.

Polonia, Soriano, Tadeo; [Fl.1ª., Fl.2ª.], Ob.1^o., Ob.2^o., Tpa.1ª., Tpa.2ª., Clarín 1^o., Clarín 2^o., Timb., Vl.1^o., Vl.2^o., B.

Andante assai; Allegretto; [Parola]; Seguidillas en frances (Andante); [Parola]; Pastoral; Canción (Al^o cómodo); [Parola]; Seguidillas (Allegro); Allegro assai; Allegretto; Seguidillas (Allegro, Allegretto).

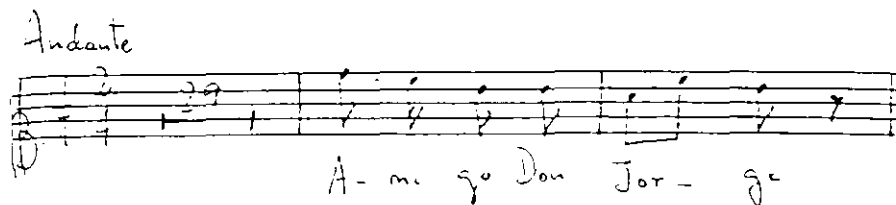
Obs.: En la parte de voces que hemos tomado como referencia, "Soriano y Tadeo" ha sido añadido, y está escrito con distinta mano, la misma que ha escrito "1778".

Las partes de esta Tonadilla constan también en la B.R.C.S.M. 1/13850 Micro. En la parte de voces: "la canto/ Polonia-/ Soriano-/ y Tadeo-/ Tonadilla/ a.3/ 2ª. Parte de los Españoles/ Viajantes./ De D.^o Fern.^{do} Ferandiere/ / Rivera//".

En las partes de la B.R.C.S.M. no constan partes de Clarín y Timbales. La "Pastoral" que consta en las partes de la B.M. no consta en las partes de B.R.C.S.M., en su lugar consta una canción con distinta música y letra.

La letra y censura de esta Tonadilla consta en los Fondos Barbieri de la B.N. Mss. 14.063¹⁴, en la portada de dicho libreto:

"Tonadilla a tres/ Seg^{da}: parte de los Españoles/ Viajantes./ / a grande horquestta de violines, oboes, Lijero/ A 1778/ f^o f.²/ " flautas, trompas, clarines, i timbales



Fondo: B.M. Mus./122-7.

9. *La Viuda Engañada*. Tonadilla a Tres con orquesta.

"[...] / Tonadilla a 3 / 1781 / Pretola, la Pulpillo y Tadeo / La Viuda Engañada / Del S.^o ferandiere". ["Yo soy un Paje..."].

Partes conservadas: Ms. 12 (26,8 cm.apais.). 1781. Sol M.

Petrola, [María] Pulpillo, Tadeo; Fl.[1^a], Fl.[2^a], Ob.1^o., Ob.2^o., Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl.1^o.(2), Vl.2^o.(2), B.

Allegretto; Rondo con *espresion* (Poco Andante); [Parola]; Andante; Allegro; Allegretto; Recitado (Despacio, All^o, Andante); Presto; [Coplas] (Allegro).

Obs.: En la portada de la parte de voces que hemos tomado como referencia: "Pretola, la Pulpillo y Tadeo" ha sido añadido y está escrito con distinta mano.

Constan repetidas las partes de Vl.1^o. y Vl.2^o., con el título: "violin p^{ro} Tonadilla de la Pulpillo" y "Violin 2^{do}. Tonadilla de la Pulpillo".

La letra y censura de esta Tonadilla consta en los Fondos Barbieri de la B.N. Mss. 14064¹⁷. No consta en la misma la canción de la criada [Pretola]: "Yo soy una remaja...", ni las Seguidillas finales: "El gusto del Amante...", en su lugar constan las coplas: "En la casa que el ama...".



Fondo: B.M. Mus./122-5.

10. *Los Avaros*. Tonadilla general con orquesta.

"[...] / S.^{1a} *Polonia*. / *Tonadilla* / Gen.¹ / *Tadeo* / *De los Avaros* = /
Soriano
Coros

/ : De D.ⁿ Fernando; Ferandiere: / " ["Que gran cosa és..."].

Partes conservadas: Ms. 10 (26,5 cm.apais.) (s.f.). Fa M.

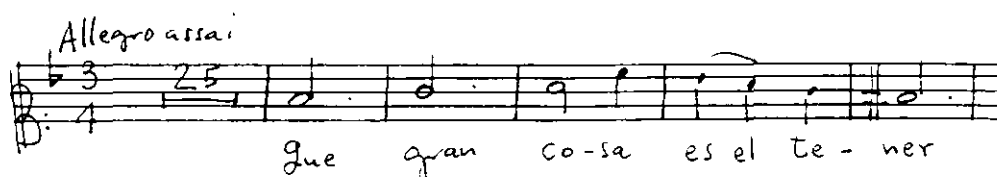
Polonia, *Tadeo*, *Soriano*, *Coros*; Ob.1⁰., Ob.2⁰., Tpa.1^a. y Clarín1⁰., Tpa.2^a. y Clarín 2⁰., Vl.1⁰.(2), Vl.2⁰.(2), B.

Allegro assai – Recitado – *Allegro assai*; *Allegro assai*; *Allegro*– [Parola con música]–*Allegro*; *Marcha* (*Allegro marcado*); *Andante*, *Allegro comodo*, piú tosto, *Andantino*; *Marcha* (*Allegro marcado*); *Aria Bufa* (*Allegretto*); *Marcha* (*Allegro marcado*); [Parola]; *Andante*; [Parola]; *Bodevil o Canción* (*Allegro*, Más vivo).

Obs.: Constan además cinco partes sueltas para la "Marcha" de: Ob.1⁰., Ob.2⁰., Fg., Tpa.1^a., Tpa.2^a.

En la portada de la parte de voces que hemos tomado como referencia: "*Polonia*/ *Tadeo*/ *Soriano*/ *Coros*" ha sido añadido y escrito con distinta mano.

En la portada de una de las partes de Vl.1⁰., y de Vl.2⁰., consta respectivamente: "S^{or} Monjuis" y "S^{or} Leon".



Fondo: B.M. Mus./722-27.

11. *La Nueva Jardinera*. Tonadilla a solo con orquesta.

"[...] / la cantó la/ Rafaela:/ Tonadilla/ á solo./ La Nueva Xardinera./ De/
D.^o Fernando Ferandiere:/ Rivera.//. " [Señores, Madamas...].

Partes conservadas: Ms.9 (27'5 cm.apais.) (s.f). La M.

Rafaela; Ob.1^o., Ob. 2^o., Tpa 1^a, Tpa 2^a, Vl.1^o(2)., Vl.2^o., B.

Allegretto; Tiempo de Minue; Seguidillas (Allegro); Allegretto; Seguidillas
(Andante).

Obs.: Las partes de esta Tonadilla constan también en la B.R.C.S.M. 1/13851
Micro. Sólo consta una parte de Vl.1^o.

El título de portada se ha escogido de la B.RC.S.M. 1/13851 Micro.

En la parte de voz de la B.M. Mus/85-5 : "[...] / S.^{ra} Rafaela./Tonadilla/
á solo/ La Nueva Xardinera/ .///./ De ferandiere./ "



Fondo: B.M. Mus./85-5.

12. *Los Majos operantes*. Tonadilla a Dúo con orquesta.

"S.^{ra} Maria Antonia y Garrido/ Tonadilla./ á Duo./ Los Majos Operantes./ .///./
Del S.^o fernardieri;" ["A tomar otro oficio..."].

Partes conservadas: Ms. 9 (27'5 cm.apais.) (s.f). Fa M.

M^a Antonia, Garrido; Ob.1^o., Ob.2^o., Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl.1^o., Vl.2^o.(2), Cb.

Allegretto; [Parola]; Andante, Allegro; [Parola]; Recitado; [Parola]; Presto;
Seguidillas (Allegro, -Larghetto, Presto- Allegro).



Fondo: B.M. Mus./117-14

COMEDIAS

13. *El Rico Avariento*. Música en la Comedia de

"[...] / *Musica en la Comedia* / [...] / #*Del Rico #Abariento* / #*del S.^{or}*
#*ferandiere* # 1798. / *Con Violines, Viola, Oboeses, Trompas, Fagot y Bajo.* /
9. partiquinos." ["*La Pobreza...*"]

Partes conservadas: Ms. 36 (27'5 cm. apais.). 1798. Do M.

S.1^o., S.2^o., T., B.; Fl., Ob.1^o., Ob.2^o., Fg., Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl.1^o.,
Vl.2^o., Va., Violón y Cb.

1^a Jornada. n^o1. Coro (Allegro); n^o2. Coro (Allegro); n^o3. Bailete; n^o4. Coro
(Allegro); n^o5. Coro (Allegro). 2^a Jornada. n^o6. Coro (Andantino, Tiempo de
Minue); [n^o7.]; n^o8. Coplas de Pobres (Allegretto); n^o9. Coro de Angeles. -Para
la elevacion-. (Larghetto un poco Andante); n^o10. Bailete (Allegretto);
[n^o10.] (Bailete de la Jornada 1^a); 3^a Jornada. n^o11. Duo (Andante).

Obs.: El conjunto de las 36 partes conservadas está formado por diferentes
grupos y manos :

- 1^o. S.1^o., T., B.; Ob.1^o., Ob.2^o., Fg., Tpa.1^a., Tpa.2^a., Vl.1^o.,
Vl.2^o., Cb. y Violón, Cb. y parte de voces y Acomp. to.
- 2^o. S.1^o., S.2^o., T.2^o., B.; Ob.1^o., Ob.2^o., Fg., Tpa.1^a., Tpa.2^a.,
Vl.1^o.(2), Vl.2^o.(2), Va., B.(2).
- 3^o. Vl.1^o., Vl.2^o..
- 4^o. Vl.1^o. dup.^o, Vl.2^o dup.^o
- 5^o. Fl. ("para la elevación")
- 6^o. T. (Coplas de los Pobres)

En la 3^a p.mus. de Ob.1^o. (solo de Fl. para la elevación) del 2^o grupo,
a lápiz: "dicha función se echó el día 25 de Enero 1812 y pagaron 15 r^s todos
los días más por el solo de flauta".

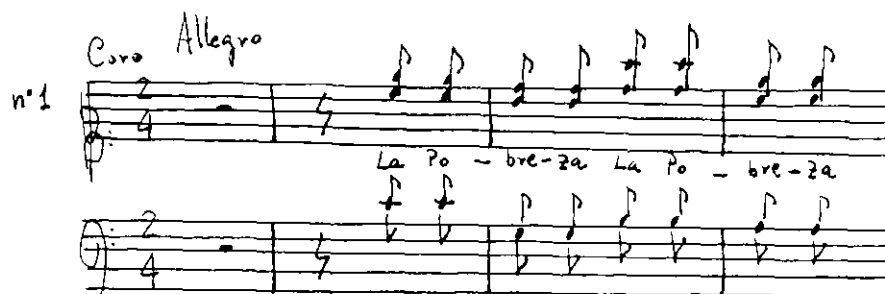
En la 1^a p.mus. de Ob.2^o. del 2^o grupo, a lápiz: "M.R. día 24 de Di^cre 37
se izo p.^a veneficio de los Cómicos".

En la portada de Vl.2^o del 3^{er}. grupo: "Rodrig.^z Cruz".

En la 4ª p.mus. de B. del 2º. grupo: "Coplas de los Pobres.///. de S. Bernd^{no}"

El nº7 de la Comedia no consta en la Música.

La parte de solo de Fl. ("para la elevación") que consta suelto, difiere de las versiones que constan en las partes de Ob.1º.



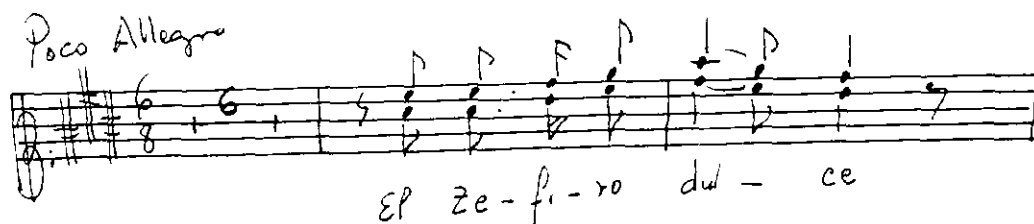
Fondo: B.M. Mus./27-14

14. "Triunfar una Mujer". Música en la Comedia de

"Música/ en la Com.^a de / Triunfar una Mujer./ Del S.^{or} ferandiere." ["El zefiro dulce..."].

Partes conservadas: Ms. 11 (25'5 cm.apais.). (s.f.). La M.

S.1º. y S.2º.(2); Ob.1º., Ob.2º., Tpa.1ª., Tpa.2ª., Vl.1º.(2), Vl.2º.(2), B. 1ª Jornada. Poco Allegro; 2ª Jornada. Bailete.



Fondo: B.M. Mus./34-14.

MÚSICA INSTRUMENTAL

15. Sonata Tercera de Guitarra a solo y Bajo.

"Obra 1a./ Sonata Tercera./ De Guitarra á solo y Baxo./ De D.^o Fernando Ferandiere".

Partitura Ms. (1 f. + 4 pp.mus. - 28'4 cm.apais.) (s.f.). Sol M.

Guitarra y B.

Allegro cómodo; Rondó (Allegro).



Fondo: B.R.C.S.M. M/36

16. Sonata Cuarta de Guitarra a solo y Bajo.

"Obra 1a./ Sonata Cuarta./ De Guitarra á solo y Baxo./ De D.^o Fernando Ferandiere".

Partitura Ms. (1f. + 4pp.mus. - 28'2 cm.apais.) (s.f.). Do M.

Guitarra y B.

Allegro con expresión; Minuet (Allegro) - Trío.



Fondo: B.R.C.S.M. M/37

17. [Seis] Divertimentos a dos Guitarras.

"Divertimentos a dos Guitarras por D.^ñ Fernando Ferrandieri para D.Andres Vizcayno y Aguirre/ Discípulo de D.^ñBernardo Barrionuevo/ [...] / Madrid. Carrera de San Gerónimo frente a la Soledad. Almacen de Música de toda clase y papel rayado".

Partes conservadas: Ms.2 (27'5 cm. apais.) (s.f.)

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Obs.: Constan además dos partes de Guitarra 2ª en la B.R.C.S.M.: M/55 y M/56.

Portada en M/55: "6. Divertimentos. Por musica,/ [...]". Portada en la parte de Guitarra 1ª.: "Dueto para/ primera guitarra".

La portada de M/56 es la que se ha escogido como título y está dentro de una orla grabada con motivos florales y musicales.

En la parte M/56 solo constan los tres primeros Divertimentos y una canción con acompañamiento de Guitarra.

Existen ligeras diferencias musicales entre las 3 partes de guitarra 2ª.

Fondo: B.R.C.S.M. M/57, M/55 y M/56

18. Divertimento nº1

"Divertimento 1º."

Partes conservadas: Ms.2 (27'5 cm.apais.) (s.f.). Sol M.

Guitarra 1ª, Guitarra 2ª.

Allegro Amoroso



Fondo: B.R.C.S.M. M/57

19. Divertimento nº2

"Divertim.^{to} 2º"

Partes conservadas: Ms. 2(27'5 cm.apais.) (s.f.). Re M.

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Allegro Inocente.



Fondo: B.R.C.S.M. M/57.

20. Divertimento nº3

"Divertim.^{to} 3º"

Partes conservadas: Ms. 2(27'5 cm.apais.) (s.f.). La M / Fa#m.

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Andante Gracioso.



Fondo: B.R.C.S.M. M/57

21. [Divertimento] nº4

"4º"

Partes conservadas: Ms.2 (27'5 cm.apais.) (s.f.) Mi M /m.

Guitarra 1a, Guitarra 2a.

Allegro Pastoril.



Fondo: B.R.C.S.M. M/57

22. [Divertimento] nº5

"5º."

Partes conservadas: Ms.2 (27'5 cm.apais.) (s.f.) Do M / m.

Guitarra 1a., Guitarra 2a.

[No hay indicación de Aire]



Fondo: B.R.C.S.M. M/57

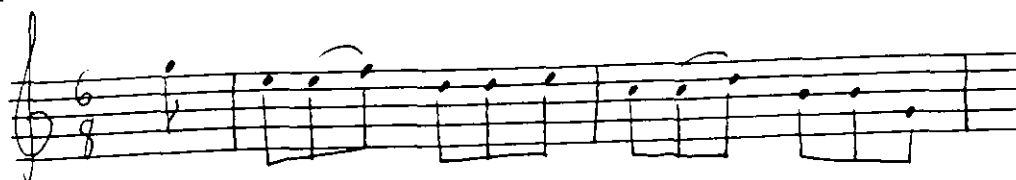
23. [Divertimento] nº6

"6º"

Partes conservadas: Ms.2 (27'5 cm.apais.) (s.f.) Do M/m.

Guitarra 1a., Guitarra 2a.

[Sin indicación de Aire]



Fondo: B.R.C.S.M. M/17

24. Seis Dúos [para dos guitarras]

"[...] / A los 6 duos de / Ferrandi⁶ / Alcala."

Partes conservadas: Ms.2 (27 cm.apais.) (s.f.)

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Obs.: Portada de ambas partes en el interior de seis circunferencias concéntricas.

La portada de Guitarra 2ª ha sido escogida como título.

Fondo: B.M. 720-56

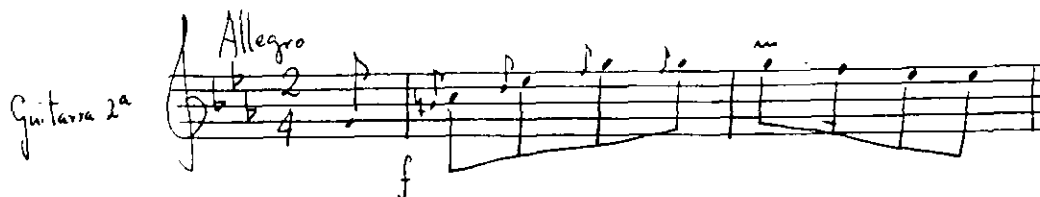
25. [Dúo] nº1

"Nº 1"

Partes conservadas: Ms.2 (27 cm.apais.) (s.f.). Do m.

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Allegro; Minuet (Despacio).



Fondo: B.M. 720-56

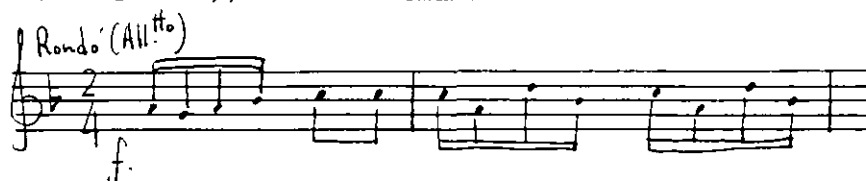
26. [Dúo] nº2

"Nº 2"

Partes conservadas: Ms.2 (27 cm.apais.) (s.f.). Fa M / Re m.

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Rondó (Allegretto); Minuet Alemán.



Fondo: B.M. 720-56

27. [Dúo] nº3

"Nº 3"

Partes conservada: Ms.2 (27 cm.apais.) (s.f.) Re M

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Allegro; Allegro Final.



Fondo: B.M. 720-56

28. [Dúo] nº4

"Nº 4"

Partes conservadas: Ms.2 (27 cm.apais.) (s.f.). Re M.

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Allegro Moderado; Rondo (Allegro); Final.



Fondo: B.M. 720 - 56

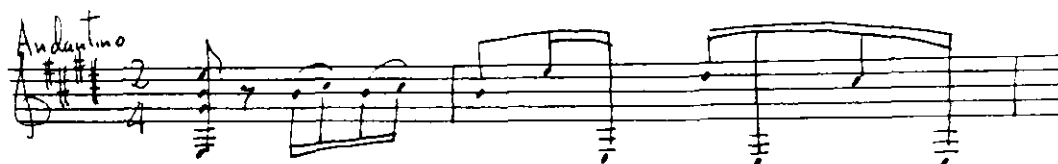
29. [Dúo] nº5

"Nº 5"

Partes conservadas: Ms.2 (27 cm.apais.) (s.f.). Mi M.

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Andantino; Minuet (Andante)



Fondo: B.M. 720 - 56

30. [Dúo] nº6

"Nº 6"

Partes conservadas: Ms.2 (27 cm.apais.) (s.f.). Re m.

Guitarra 1ª., Guitarra 2ª.

Andante assai, [Minuet Aleman].

Obs.: No consta el "Minuet Aleman" en la parte de Guitarra 1ª.

La parte de Guitarra 2ª del "Minuet Aleman", consta junto a otros papeles sueltos en B.M. M/722-29.



Fondo: B.M. 720-56

31. [Ocho Lecciones para Guitarra]. *Arte de tocar la Guitarra Española por Música.*

"ARTE/ DE TOCAR LA GUITARRA/ ESPAÑOLA/ POR MÚSICA./ COMPUESTO Y ORDENADO/ POR D.FERNANDO FERANDIERE,/ Profesor de Música en esta Corte./ CON LICENCIA/ En Madrid, en la Imprenta de Pantaleon Aznar,/ Carrera de S.Gerónimo, donde se hallará/ Año de 1799".

Partitura Impr.(8 pp.mus. - 20'5 cm.).1799.

Obs.: Estas ocho Lecciones (láminas nº10 - nº17) forman parte del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere."

Consta una 2ª edición de esta obra del Año 1816: B.N. M/4562 y B.N. M/2144.

Consta una transcripción de estas ocho lecciones en la edición Facsímil del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música" en su 1ª edición del año 1799 a cargo de Brian Jeffery, Tecla Editions, 1977.

32. *Lección Primera.*

"Num.10./ *Leccion primera.*"

Partitura Impr. (1p.mus. - 20'5 cm.). 1799. Do M.

Guitarra.

[No hay indicación de Aire]

Obs.: Forma parte de las ocho Lecciones del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere".



Fondo: B.N. M/2452

33. Lección Segunda ó "Alemanda".

"Num.^o 11./ Leccion Segunda/ ó Alemanda".

Partitura Impr. (1p.mus. - 20'5 cm.). 1799. Mi m.

Guitarra

[No hay indicación de Aire]

Obs.: Forma parte de las ocho Lecciones del Arte de tocar la Guitarra Española por música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere".



Fondo: B.N. M/2452

34. Lección Tercera ó Minue.

"Num.^o 12/ Leccion tercera/ ó Minue."

Partitura Impr. (1p.mus. - 20'5 cm.). 1799. La M.

Guitarra.

[No hay indicación de Aire].

Obs.: Forma parte de las ocho Lecciones del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere".



Fondo: B.N. M/2452

35. Lección Cuarta. Rondó.

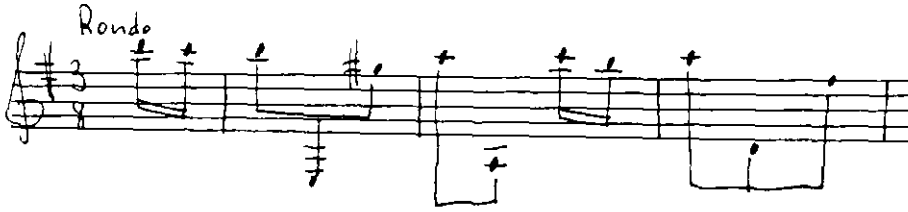
"Num.^o 13./ Leccion Quarta/ Rondó".

Partitura Impr. (1 p.mus. - 20'5 cm.). 1799. Sol M.

Guitarra.

[No hay indicación de Aire].

Obs.: Forma parte de las ocho Lecciones del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere".



Fondo: B.N. M/2452

36. Lección Quinta. Contradanza [de los Currutacos].

"Num.^o 14./ Leccion Quinta./ Contradanza".

Partitura Impr. (1 p.mus. - 20'5 cm.). 1799. Re M.

Guitarra

Allegro.

Obs.: En la presentación "Al Lector", del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música" se refiere F.Ferandiere a esta Contradanza, como "Contradanza de los Currutacos".

Forma parte de las ocho Lecciones del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere".



Fondo: B.N. M/2452

37. Lección Sexta. El Laberinto ó Círculo Armonico.

"Num.^o 15./ Lección Sexta/ El Laberinto ó Círculo Armonico".

Partitura Impr. (1p.mus. - 20'5 cm.). 1799. Do M.

Guitarra.

[No hay indicación de Aire].

Obs.: Forma parte de las ocho Lecciones del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere".



Fondo: B.N. M/2452

38. Lección Séptima. Polaca.

"Num.^o 16./ Lección Septima/ Polaca".

Partitura Impr. (1p. mus. - 20'5 cm.). 1799. Do M.

Guitarra.

Andante.

Obs.: Consta "Andate" en esta edición de 1799. En la 2ª edición de 1816 (B.N. M/4562 y B.N. M/2144), dicha errata está corregida.

Forma parte de las ocho Lecciones del "Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere".



Fondo: B.N. M/2456

39. Lección Octava. Boleras [con acompañamiento de Guitarra].

"Num.^o 17./ Leccion Octava/ Voleras". ["Todo aquel..."].

Partitura Impr. (1p. mus. - 20'5cm.). 1799. Re M.

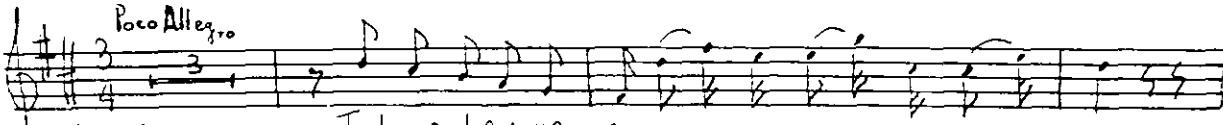
Voz y Guitarra.

Poco Allegro.

Obs.: Forma parte de las ocho Lecciones del "Arte de tocar la Guitarra

Española por Música, compuesto y ordenado por D.Fernando Ferandiere".

Voz



Fondo: B.N. M/2452

40. Tema con diez variaciones para Guitarra.

"N^o1/ thema: con diez variaciones para Guit.^a/ musica característica y propia de este Ynstrumento./Ferandiere./ [...] / [...] / chocano".

Partitura Ms. (1f. + 6pp.mus. - 26'3 cm.apais.) (s.f.). Re M.

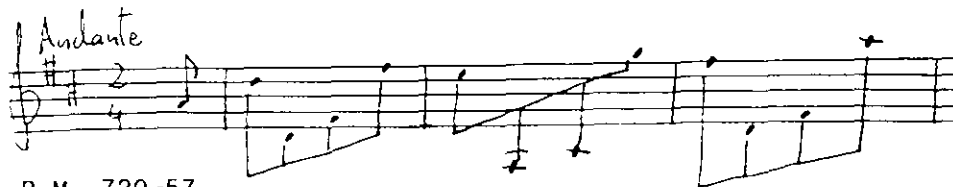
Guitarra.

Tema (Andante); 1ª variación (Cantable); 2ª variación (de Tresillos); 3ª variación (imitando Clarines y Flautas); 4ª variación (de ejecución y manejo); 5ª variación (a Duo); 6ª variación (de octavas); 7ª variación (de arrastres y campanelas); 8ª variación; 9ª variación (difícil); 10ª variación (sin mano derecha).

Obs.: Pegado a la portada, en el centro, hay un papel en el que se distingue, marcado en relieve, un rombo dentro de un círculo rayado.

En la portada: N^o1//"; "[palabra confusa]/ chocano" están escritos con distinta mano.

En la tercera p.mus. y a pie de página: "Hasta aquí inclusive".



Fondo: B.M. 720-57

APÉNDICE DE OBRAS INCOMPLETAS

41. [*Los cuatro tiempos del año. Seis cuartetos para Violín, Guitarra, Viola y Violoncello.*]

"6 Cuartetos/ Baxo/ ¿obra española?"

Partes conservadas: Ms. 2(26'3 cm. apais.)

Obs.: No constan las partes de Violín y Guitarra.

La parte de Viola consta incompleta: el 1^{er} movimiento del cuarteto n^o1 y el último movimiento del cuarteto n^o6 no constan.

En la portada de la parte de Bajo: "6 Cuartetos/ [...] / ¿obra española?" están escritos con distinta mano.

Esta obra ha sido atribuida a Fernando Ferandiere -su nombre no consta en las partes conservadas- por aparecer en el "Catálogo de la Música compuesta para Guitarra por D.Fernando Ferandiere" en su "Arte de tocar la Guitarra Española por Música"; con el siguiente título "6 Los quatro tiempos de el año en quartetos".

En el Catálogo de la Música vocal e instrumental impreso en Madrid en 1824 y recogido por F.A.Barbieri (B.N., Fondo Barbieri Mss 14068²), aparece anunciada esta obra: "Seis cuartetos que representan las cuatro estaciones del año para guitarra, violín, viola y bajo.....Ferrandiere".

Fondo: B.M. 722 - 27

42. "Primavera". Cuarteto nº1 para [Guitarra, Violín], Viola y Violoncello.

"Quartetto 1º. Primavera.[...]"

Partes conservadas: Ms.2 (26'3 cm.apais.) (s.f.). Re M.

[Guitarra, Vl.], Va., B.(Vc.).

Allegro; Final (Allegro).



Fondo: B.M. 722-27

43. "Verano". Cuarteto nº2 para [Guitarra, Violín], Viola y Violoncello.

"Quartetto 2º./ verano".

Partes conservadas: Ms.2 (26'3 cm. apais.) (s.f.). Sol M.

[Guitarra, Vl.], Va., B.(Vc.).

Allegro Pastoril; Marcha Real (Majestuoso); Minue de Baile.



Fondo: B.M. 722-27

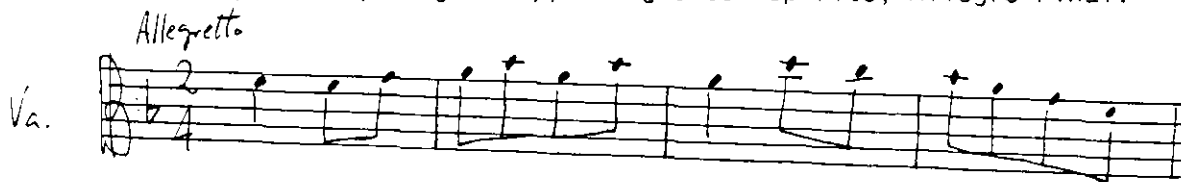
44. "Otoño". Cuarteto nº3 para [Guitarra, Violín], Viola y Violoncello.

"Quartetto 3º. Otoño".

Partes conservadas: Ms.2 (26'3 cm.apais.) (s.f.). Fa M.

[Guitarra, Vl.], Va., B. (Vc.).

Canción de Segadores (Allegretto); Allegro con spírito; Allegro Final.



Fondo: B.M. 722-27

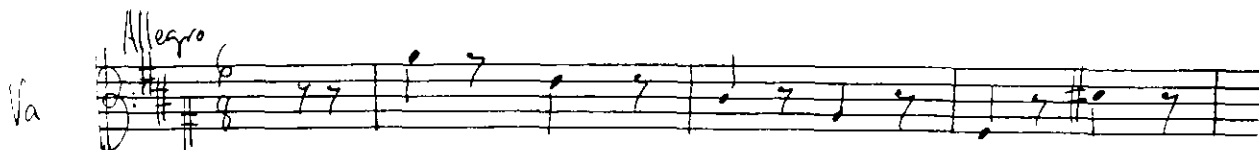
45. "Invierno". Cuarteto nº4 para [Guitarra, Violín], Viola y Violoncello.

"Quartetto 4º. La caza del Jabali. Ymbierno".

Partes conservadas: Ms.2 (26'3 cm.apais.) (s.f.). La M.

[Guitarra, Vl.], Va., B. (Vc.).

La caza del Jabalí (Allegro); Adagio; Allegro Presto (Imitando una tempestad).



Fondo: B.M. 722-27

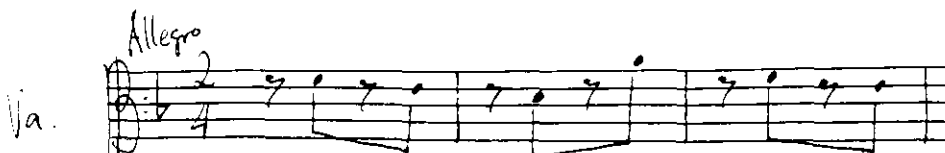
46. "Serenata Primera". Cuarteto nº5 para [Guitarra, Violín], Viola y Violoncello.

"Quartetto 5º. Serenata Primera".

Partes conservadas: Ms.2 (26,3cm. apais.) (s.f) Fa M.

[Guitarra, Vl.], Va., B.(Vc.).

Allegro; Rondó a la Polonesa (Allegretto Gracioso).



Fondo: B.M. 722-27.

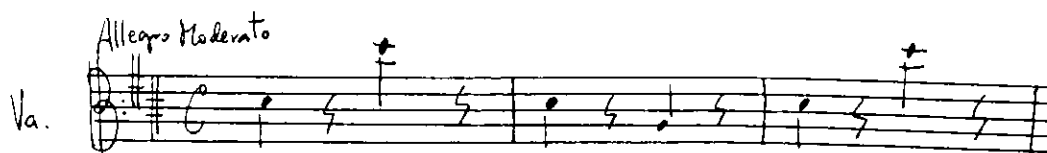
47. "Serenata Segunda". Cuarteto nº6 para [Guitarra, Violín, Viola y Violoncello].

"Quartetto 6º. Serenata Segunda".

Partes conservadas: Ms.2 (26'3 cm.apais.) (s.f.). Re M.

[Guitarra, Vl.], Va., B.(Vc.).

Allegro Moderato; Rondó (Allegretto Gracioso).



Fondo: B.M. 722-27

48. Tres Dúos Nuevos para Guitarra y Violín.

"12 r.^s Num.^º4/ 3.Duos nuevos p.^a Guitarra y Violin./ Por D.^ñ Fernando Ferandiere./ [...]"

Partes conservadas: Impr.1 (29'5 cm.apais.)[1801].

Obs.: Solo consta la parte de violín.

Estos tres Dúos nuevos para Guitarra y Violín, forman parte de la siguiente colección de obras musicales:

"Polaca para cantar con acompañamiento de dos Violines y Bajo; Canción para Forte Piano; 6 Seguidillas Voleras para cantar con acompañamiento de guitarra, por D.^ñ José León; 3 Dúos Nuevos para Guitarra y Violín, por D.^ñ Fernando Ferandiere; Tres canciones y una Cabatina, de la Opera del Preso con dos Tiranas y una Bolera, todo para guitarra".

Dicha colección sirvió -según consta en las respectivas portadas de las obras con escenas musicales grabadas- como "PRIMER ENSAYO/ DE LA IMPRENTA DE LA MUSICA/ ESTABLECIDA/ POR D.VICENTE GARVISO./ DEDICADA A SS.MM./ Madrid Año de 1801".

La portada grabada con escenas de putti músicos en tinta sepia de la parte de violín de los Tres nuevos Dúos de F.Ferandiere, es la misma, en tinta negra, de la portada de la parte de violín 1º de la Polaca.

A pie de portada: "Se hallará en la Imprenta nueva de Música Calle de Jacometrezo plazuela del Conde de Moriana,/ entre N^º17 y 18. q.^{ta} bajo".

Fondo: B.N. M/2463

49. Dúo nº1 para [Guitarra] y Violín.

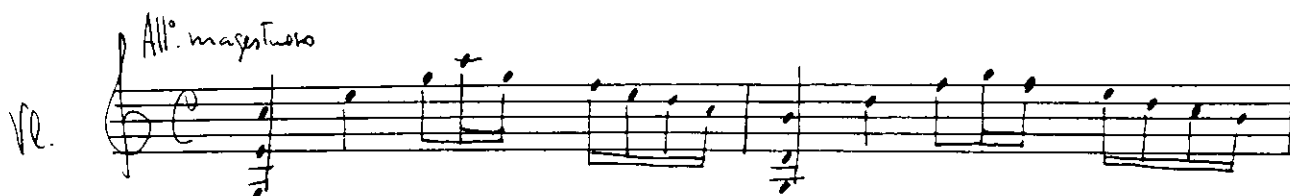
"Duo I".

Partes conservadas: Impr. 1 (29'5 cm.apais.) [1801]. Do M.

[Guitarra], Vl.

Allegro Magestuoso a quatro tiempos; Rondo Final (Allegretto).

Obs.: Forma parte de "3 Duos Nuevos para Guitarra y Violín por D.^ñ Fernando Ferandiere".



Fondo B.N. M/2463

50. Dúo nº2 para [Guitarra] y Violín.

"Duo 2".

Partes conservadas: Impr.1 (29'5 cm.apais.) [1801]. Re M.

[Guitarra], Vl.

Allegro brillante; Minuet Allegro -Trio Andante espacioso.

Obs.: Forma parte de "3 Dúos Nuevos para Guitarra y Violín por D.^ñ Fernando Ferandiere"



Fondo: B.N. M/2463

51. Dúo nº3 para [Guitarra] y Violín.

"Duo 3".

Partes conservadas: Impr.1 (29'5 cm.apais.) [1805]. Sol M.

[Guitarra], Vl.

Andante Allegretto; Romance Andante; Minuet Andante -Trío, ó segundo Minuet.

Obs.: Forma parte de "3 Duos Nuevos para Guitarra y Violín por D.^ñ Fernando Ferandiere".



Fondo: B.N. M/2463

52. Dúo para [dos Guitarras].

"Duo del Señor Ferandiere/ Guitarra Segunda de Do/ 2ª"

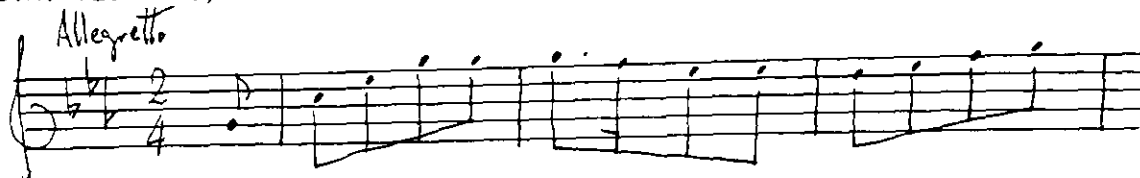
Partes conservadas: Ms. 1 (29'5 cm.apais.) (s.f.). Do M/ Mi M

[Guitarra 1ª], Guitarra 2ª

Allegretto; Minuet (Andante).

Obs.: Consta solo la parte de 2ª guitarra en Do.

Consta además otra parte del "Duo del Señor Ferrandiere/ Guitarra Segunda de Do/ 2ª" (B.R.C.S.M. M/53), que es una versión distinta con respecto a la parte (B.R.C.S.M. M/54) a partir del compás nº74 del primer movimiento; constando además en esta segunda versión un "Patético Andante" en lugar del "Minuet (Andante)" que figura en la primera. Ambas versiones (B.R.C.S.M. M/53 y M/54) guardan similitudes notables con la parte de guitarra 2ª del Duo nº1, nº25 del presente Catálogo (B.M. 720 - 56).



Fondo: B.R.C.S.M. M/54

III.3. Valoración de la obra musical de Fernando Ferandiere

Introducción.— La posibilidad de encontrar el mayor número de las obras del *Catálogo* que Fernando Ferandiere anuncia en su *Arte*, fue sin duda uno de los primeros estímulos que impulsaron nuestra atención y estudio hacia su persona y obra. De la *Enumeración y Catalogación* que hemos realizado de su obra musical, podemos aducir el balance real de la obra musical localizada.

La música que ofrecemos en el *Volumen II* de nuestra Memoria, seguramente contrasta con el sugerente poder que evocan las obras anunciadas y que no hemos llegado a conocer. En nuestra *Enumeración*, hemos distinguido una *música anunciada* de otra *incidental*; ésta última, forma siempre parte de la obra localizada, mientras que la anterior, ofrece un exiguo material en comparación con lo anunciado. Para nuestra consideración, esta música que hemos calificado de *incidental*, es la producida por Ferandiere en el necesario ejercicio de su profesión como músico, estando siempre ligada a las distintas contingencias históricas que forman su biografía. Ferandiere nos ha dejado tres *Villancicos de Concepción* en la Catedral de Málaga, tras obtener la plaza de 2º violín en dicha catedral; siete tonadillas y la música para dos comedias, todo ello fruto de su trabajo como músico en las compañías teatrales de Madrid. Así mismo, la *Misa y Lamentación* que constan en nuestro Catálogo, son sin duda el resultado de unos intereses circunstanciales en la vida de nuestro músico, que entonces vivió entregado a la música escénica e instrumental¹. Frente a este conjunto de obras nacidas del necesitado "existir" de nuestro músico, figuran todas aquellas obras instrumentales que son anunciadas en su *Arte* o bien en el *Diario de Madrid*, y que sin duda constituyen su auténtica *Ofrenda musical*.

Al músico integrado en su época a través de su biografía y obra teórica, podemos ahora también integrarlo desde su obra musical en los tres escenarios

¹ Escritos en el año de 1787, cuando Ferandiere reside en Madrid, ambas obras están dedicadas a dos particulares vinculados a la Catedral de Salamanca y Zamora respectivamente. (Vid. Volumen I, III.2. *Catalogación de la obra musical de Fernando Ferandiere. Música Religiosa* n^{os} 5 y 4).

principales que explican la música del siglo que termina: la Iglesia, el Teatro, y la Cámara. La música que hemos recopilado, viene a llenar esos tres espacios, y lo hará con el lenguaje que caracteriza a su época y al momento histórico que vive España. Fernando Fernandiere es un músico cuya vida transcurre en España entre la 2ª mitad del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX, y como tal, cabe incorporarlo a nuestra historia musical con todos los condicionamientos y circunstancias históricas que determinan este período.

Si nuestro glorioso siglo XVI representa en nuestra historia musical el mayor exponente que podemos ofrendar a la historia musical de Occidente, los siglos que le siguen, forzados muchas veces por circunstancias extramusicales pero que inciden directamente en el desarrollo de nuestro devenir musical, particularizan nuestra historia y nos aíslan en cierta manera del movimiento que sigue Europa.

El devenir musical español responde, como en cualquier otro país, a unos condicionamientos sociales, políticos, económicos, etc., que junto al "ser" constitutivo de nuestra identidad, conforman la realidad de nuestra música, la cual no será ajena a las influencias externas que, con el establecimiento de la monarquía borbónica en el siglo XVIII, invadirán nuestra escena musical. Francia, y sobre todo Italia, influirán decisivamente en nuestra música durante este siglo.

Así mismo, una de las características que mejor conforman el período histórico que vivió nuestro músico, es el de la transitoriedad, entendida como compromiso entre la tradición y el progreso. Y en este sentido, serán seguramente las capillas musicales de nuestras catedrales las que mejor ilustren a través de su práctica musical este compromiso. Esto es, entre la *primera práctica* y la *seconda práctica*, el contrapunto y el tratamiento homofónico, lo litúrgico y lo paralitúrgico, el uso del latín y el uso de la lengua vulgar ². Y en medio de este compromiso, caben integrar las obras religiosas que Ferandiere nos ha dejado. El lenguaje utilizado por nuestro

² Como señala J.V.GONZALEZ VALLE: "Así vemos el progreso, representado en ese inmenso caudal de composiciones vocales con acompañamiento instrumental, auténticas cantatas, denominadas en España villancicos (también aquí está viva la tradición, aunque solamente sea el léxico de esta palabra), en los que el latín tiene que ceder paso a la lengua vernácula". (Cfr. J.V.GONZALEZ VALLE, "Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII", en *Estudios de Musicología Aragonesa*, Ed. J.J.Carreras López, Zaragoza, 1977, p.37).

músico, será también el que participa de la teatralidad heredada del barroco, traducida ahora en una mayor instrumentalización musical de la voz, en un marcado tratamiento vertical de las voces, en la incorporación ya plenamente asentada de elementos formales como el *Recitado* y el *Aria*, junto a un mayor protagonismo instrumental que viene a enmarcar el discurso vocal.

Los *villancicos* de Ferandiere, primeros frutos que conocemos de su labor creativa, son sin duda un certero reflejo de la "musicalidad" del tiempo en que han sido escritos. Constituyendo desde el siglo XVI una de las genuinas formas que explican y caracterizan nuestro ser musical, el *villancico* sufrirá en las siguientes centurias una gradual transformación que le hará a veces incluso perder su primigenia estructura de Estribillo y Coplas para acabar totalmente entregado a las formas italianas. Los *villancicos de Concepción* de Fernando Ferandiere -como más adelante tendremos ocasión de mostrar- son un claro ejemplo de lo aquí considerado. Así mismo, el lenguaje ofrecido por nuestro protagonista en lo que a la *música escénica* se refiere, participa también de otra de las preclaras manifestaciones que constituyen nuestra identidad en la 2ª mitad del siglo XVIII. Nos estamos refiriendo, naturalmente, a la tonadilla escénica. Para el gran estudioso del tema, J. Subirá, Fernando Ferandiere entrará a formar parte del grupo de autores que representan la etapa de madurez y apogeo de la misma. Y aquí Ferandiere, con la música y algunos argumentos de sus tonadillas, jugará un exquisito papel, reflejando el juego que caracteriza lo *majo* frente a lo *serio*, lo *nacional* frente a lo *extranjero*. Y no siendo el único en arbitrar estas realidades, conseguirá felizmente el buscado contraste y efecto.

Ahora bien, tanto con sus tonadillas y música para dos comedias, como con la música religiosa ya referida, la aportación de Ferandiere va a formar parte, sin mayores visos de originalidad, de la totalidad musical que comporta en estos géneros nuestra música dieciochesca. Las siete tonadillas de Ferandiere se encuentran entre las 2000 que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid; así mismo, sus obras religiosas responden al lenguaje y estilo que en líneas generales siguen otras muchas obras coetáneas. Su tratamiento formal, así como la elaboración de su textura interna, no nos sorprende al seguir las pautas y medios convenidos entonces. Todo entra a

formar parte de la corrección pedida al compositor de estos géneros en la época.

Donde la obra musical de Ferandiere se torna singular y adquiere una significación histórica, que en muchos casos rebasa el valor estrictamente musical, es en su música instrumental. El interés que puede ofrecernos la *Misa a cuatro y ocho voces con orquesta*, o cualquiera de sus tonadillas, sin ser desdeñable, no pasa de completar y explicarnos mejor al músico compositor de su tiempo. Será, sin embargo, en su *música instrumental* donde la audacia y el genio del compositor que hay en nuestro músico, nos descubrirá sus mejores anhelos y empeños musicales. Y si éstos tienen valor para nosotros, será en la medida en que reflejan la tensión y la imponente búsqueda que supone el escribir música instrumental desde la realidad musical que vive nuestro músico, y por si esto fuera poco, con el singular concurso de un instrumento como la guitarra. Lo que Ferandiere nos ha dejado en este tipo de música, es el resultado de una encomiable voluntad por elevar y asentar un lenguaje que, en aquellos que conocemos como primeros maestros, es ya una realidad en pleno desarrollo. Como ya hemos dicho en otro momento, quien desde su *Arte* espetára, desde el atrevimiento de su ignorancia, a la figura de Haydn la posibilidad de hacer un auténtico cuarteto o quinteto con la guitarra³, no nos acabará de ofrecer en su música lo que con su discurso nos induce a esperar.

Esta música que Ferandiere escribe, participa del estilo amable y popular que la sociedad demanda. En ella encontramos también algún vestigio del pasado barroco, como también pequeños brotes de naturaleza romántica. La propia obra de J. Haydn (1732-1809), cuya música sería una de las más apreciadas y conocidas por los círculos musicales de nuestro país, estará también presente en las páginas musicales de nuestro músico, llegando a veces a figurar con la literalidad de un motivo del maestro vienés.

Fernando Ferandiere, a quien A. Martín Moreno sitúa entre los músicos de la burguesía en nuestro panorama musical dieciochesco⁴, nos ofrece una música fácil en su conjunto, con momentos también de pretendido virtuosismo. Su *Tema*

³ Cfr. F. FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., pp.23-24.

⁴ Cfr. A. MARTÍN MORENO, *Historia*, Op.cit., pp.288-338.

con diez variaciones para guitarra, como "música característica y propia de este Ynstrumento" ⁵, constituye el mejor ejemplo en este sentido.

En definitiva, -parangonando la primera de las conclusiones que M.Alvar expone en su espléndido trabajo sobre la Colección malagueña de *Villancicos dieciochescos* ⁶, y que nosotros transferimos a nuestro terreno musical- desde el conocimiento de la sencillez y claridad de esta música podemos acercarnos y comprender mejor la grandeza de las obras mayores. Si el valor documental de esta música excede casi siempre al valor musical, éste, en ningún caso nos parece despreciable, al cumplir una función y ocupar un espacio propio en nuestra historia musical que no tendría sentido ignorar.

⁵ Vid. *Catalogación de la obra musical de Fernando Ferandiere. Música Instrumental* nº40.

⁶ "La colección de villancicos del Archivo Municipal de Málaga, nos ha servido para acercarnos a una serie de problemas de una literatura de rango inferior. Sin embargo, y como tantas veces ocurre, son éstos motivos que aclaran numerosas cuestiones de la Literatura grande, o permiten ampliar nuestros propios conocimientos". (Cfr. M.ALVAR, *Villancicos Dieciochescos. (La Colección malagueña de 1734 a 1790)*, Delegación de Cultura, Exmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1973, p.48).

"No apruebo yo la sentencia de los que dicen que en el Templo es ociosa la Expresion, pues aunque el Cantor no debe divertir en el Templo, debe mover, y para esto necesita expresar; porque de lo contrario no se le pediría que cantase".

M.López Remacha, *Arte de Cantar y compendio de Documentos músicos respectivos al canto*, 1799, p.101.

III.3.1. La Música Religiosa.— Estas son las obras que ocupan los primeros números de nuestra *Catalogación*, y que constituyen la *música religiosa* que nos ha dejado Fernando Ferandiere:

- 1º "*Al agua al Mar*", *Villancico de Kalenda de Concepción*, a ocho voces con Violines y Trompas.
- 2º "*Amayna, amayna*", *Villancico de Concepción*, a cuatro voces con Oboe, Clarines y Violines.
- 3º "*¡Oh! Virgen venerada*", *Villancico de Concepción*, a solo de Tenor con Violines y Violones.
- 4º *Lamentación segunda del Jueves Santo*, a solo de Bajo con Trompas y Violines.
- 5º *Misa*, a cuatro y ocho voces con orquesta ¹.

Dieciocho años separan los *Villancicos*, compuestos en 1769, de la *Lamentación* y *Misa* compuestas en 1787, cuando Ferandiere es ya un autor de tonadillas residente en Madrid.

Como ya expusimos en la *Biografía* de nuestro músico, los *Villancicos de Concepción* fueron compuestos por Ferandiere para la Catedral de Málaga, tras ganar la plaza de 2º violin de la misma en el lapso de tiempo en que vacó la plaza de Maestro de Capilla que había ocupado Juan Francés de Iribarren y que posteriormente sería ocupada por Jaime Torrens. A estas circunstancias históricas ceñidas a nuestro músico, habría que añadir otras más amplias que M.Alvar, en su mencionado trabajo sobre la colección de Villancicos malagueños en el período de 1734-1790, se refiere así: "Desde 1715, la jerarquía eclesiástica intentó prohibir las comedias en Málaga, pero contó con resistencias. Sin embargo, las epidemias de 1741 y 1751 exigieron instalaciones sanitarias y hacer examen de conciencia; oportunidad que aprovecharon los moralistas para terminar con el teatro y con las comedias. Por esos años los villancicos vinieron a cumplir -restringida, orientada, etc.- la misión del teatro. No quiero decir que las letras surgieron como

¹ Cfr. *Catalogación de la obra musical localizada de Fernando Ferandiere, Música Religiosa*, n^{os} 1, 2, 3, 4 y 5.

consecuencia de las prohibiciones sino que, gracias a ellas, la catedral se convirtió en un centro de receptividad social: allí iba a oírse música italiana; allí se escuchaban las seguidillas y tiranas que ya no llegaban a las tablas. Es decir, durante años, en Málaga no hubo más teatro que el catedralicio:"⁸.

Los *villancicos* de Ferandiere forman pues, parte de este "teatro", y lo hacen para engalanar con su música la fiesta de la Concepción en la Catedral de Málaga en el año de 1769.

Si a finales del S.XVII la forma ternaria del villancico: *Introducción, Estribillo y Coplas* es una realidad plenamente asentada, será en el S.XVIII cuando se produzca lo que el P.Samuel Rubio ha llamado *variantes por supresión y adición* sobre estas tres partes del villancico⁹, llegando incluso en algunas ocasiones a desaparecer éstas como es el caso del *Villancico a solo* de nuestro músico que consta únicamente de *Recitado y Aria*. Frente a la presencia del *Estribillo y Coplas* como mejor garante para caracterizar la realidad española y popular de esta forma, la ausencia de estos elementos vendrá a conformar la nueva presentación al "itálico modo" de estos villancicos, con la incorporación de *Recitados, Arias* y otras piezas como el *Minué* en los denominados *Villancicos de Kalenda* cantados la víspera de la fiesta.

De los tres villancicos de Ferandiere, únicamente el 29 de nuestro Catálogo ("Amayna, amayna", a cuatro voces) se presenta a la manera española, constando de *Introducción, Estribillo y Coplas*, resultando los dos restantes según el "itálico modo" con las siguientes estructuras formales: *Recitado y Aria* ("¡Oh! Virgen venerada", a solo) y el de *Kalenda* ("Al agua al Mar", a ocho voces) que consta de cuatro secciones: *Introducción, Recitado, Cavatina y Final*.

Todos ellos participan, en lo que al texto se refiere, de un lenguaje culto, que en este caso recurre a expresiones marineras, no desprovisto tampoco de algunas citas en latín y alusiones bíblicas (p.e. "Al agua al Mar"), como también de "incrustaciones" de *tarabillas onomatopéyicas* o exclamativas -así

⁸ M.ALVAR, Op.cit., p.50.

⁹ Cfr. S.RUBIO, *Siete Villancicos de Navidad. P.Antonio Soler (1729-1783). Revisión y estudio preliminar sobre la forma del Villancico Polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1979, pp.64-65.

calificadas por M.Alvar-, además de alusiones descriptivas sobre los propios instrumentos musicales que ilustran con su música lo anunciado en el texto (p.e. "Amayna, amayna"). La calidad literaria de los mismos es baja, pudiendo destacar entre todos los textos el que pertenece al *Recitado* del Villancico a solo "¡Oh! Virgen venerada", construido con una alternancia rimada de versos heptasílabos y endecasílabos procedente de la sexta rima (A B A B C C), y que en este caso presenta la siguiente disposición en sus doce versos: A B A B C C D D E E F F ¹⁰. El metro que con más frecuencia aparece en las letras de estos villancicos, es el hexasílabo, seguido en menor proporción de versos heptasílabos, pentasílabos y tetrasílabos.

Estas letras de encargo a *Poetas*, salen de plumas cultas destinadas a cubrir la dualidad popular y religiosa que la Iglesia pide en estas manifestaciones festivas, y que han de conectar con los gustos del pueblo, sin perder su carácter religioso y moralizante. M.Alvar, en su trabajo al que tanto tenemos que referirnos, expresa brillantemente esta realidad: "Era una literatura para el pueblo -sí- pero pagada por la catedral. Es decir condicionada por numerosas motivaciones. Era una especie de utilización para que el pueblo se reconociera en ella, pero no para que pudiera identificarse con ella" ¹¹.

Así mismo, el descenso en la calidad literaria que presentan las letras de los villancicos dieciochescos con respecto a las de los siglos anteriores, es un claro reflejo del cambio operado en los modos y estilos musicales más en consonancia con las formas operísticas. Y éstas, resultan más proclives para ensalzar fiestas litúrgicas, dogmas de la Iglesia, requiriendo para ello unas formas más elegantes según los nuevos gustos musicales. La imitación italiana frente a la manera española, será ahora más evidente que en etapas anteriores.

Los *Villancicos de Concepción* de Ferandiere participan abiertamente de ese nuevo status elegante que impone la actualidad del momento. En este sentido, resulta muy significativo que una de las páginas más logradas de estos

¹⁰ Sobre este tipo de versificación nos dice M.ALVAR: "El endecasílabo es el verso único de los recitados de tipo operístico (67) [Su importación italiana consta en J.SUBIRA, II, pág.452]. Su ordenación estrófica es muy variada y puede establecerse con y sin heptasílabos. Creo que tiene singular importancia la sexta rima (A B A B C C) que, si poco usada en la edad de oro, se desarrolló en el neoclasicismo (68) [Vid. TOMAS NAVARRO, *Métrica española*. Syracuse, 1956, pág.293, 228.] y se usa en nuestros repertorios en combinación de endecasílabos solos o combinados con versos de siete sílabas". (Cfr. M.ALVAR, Op.cit., p.32 y ss.).

¹¹ Ibid., p.53.

villancicos de Ferandiere sea la *Cavatina* del *Villancico de Kalenda* (cc.175-246) que constituye una de las incorporaciones más originales de la estructura formal de los mismos. Ferandiere no pierde el pulso casi danzante de esta deliciosa *Cavatina* a la que precede un *Recitado seco*; la voz y los violines juegan una perfecta compenetración en sus figuraciones, en sus giros melódicos; la dicción del texto fluye sin dificultad, impulsada por el chispeante ritmo que se ha inpuesto desde el comienzo de un compás de tres por ocho. No hay una ornamentación mecánica por parte de los violines, la participación de estos está perfectamente integrada en el discurso melódico y en la pulsación rítmica. Las permanentes indicaciones dinámicas *p.^o*, *f.^o*, las notas picadas, los trinos, la perfecta colaboración musical de las tres líneas melódicas eficazmente sustentadas por el movimiento del Bajo, hacen de esta pieza un buen ejemplo de claridad y transparencia clásica.

Es de los Villancicos de Ferandiere, éste de *Kalenda*, el de mayores proporciones. Escrito para ocho voces, está articulado en cuatro secciones: *Introducción*, *Recitado seco*, *Cavatina* y *Final*. El *Recitado seco* y la *Cavatina* es cantado por un Tenor, mientras que la *Introducción* y *Final* cuentan con el concurso de los dos coros tratados con variedad de recursos (solos, dúos, estilo imitativo y homofonía). Así mismo, el agrupamiento de voces en estos dos coros sigue un modelo arraigado en España, con evidentes resonancias barrocas. El primer coro formado por voces blancas y un tenor (S.1^o, S.2^o, A., T.) frente al segundo coro con las cuatro voces habituales (S., A., T., B.). consigue un efecto contrastante de oposición de timbres, que en la terminología barroca llamaríamos de *claroscuro*.

Esta música de Ferandiere, participa también de ese compromiso entre tradición y progreso -al cual aludíamos en nuestra *Introducción*- que vive la música española en el S.XVIII y si cabe, de manera más acentuada en el género religioso.

Un fenómeno tan característico del barroco musical como es la policoralidad y que arranca en España a fines del S.XVI ¹² para alcanzar su plenitud en el S.XVII, en el S.XVIII perderá el sentido y tratamiento que anteriormente

¹² Algunas obras de T.L. de VICTORIA (1548-1611) son un claro anuncio de este fenómeno. J.LÓPEZ-CALO, entre otros, ha dejado constancia de este hecho. (Cfr. J.LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*, Alianza Ed., 1983, pp.25-28).

tenía. Para J.López-Calo, "la historia de la evolución de la policoralidad en España se puede resumir así: apareció a fines del siglo XVI y se afianza rápidamente en los primeros años del XVII, en que se hace normal escribir a ocho voces en dos coros, e incluso a 11 ó 12 en tres coros. Hacia mediados de siglo, ya era frecuente escribir a 12 voces en tres coros. [...] a partir de los comienzos del siglo XVIII, la policoralidad propiamente dicha había terminado, quedando las composiciones estereotipadas en ocho voces, divididas en dos coros, que ya volvían a ser lo que habían sido en los tiempos de Victoria: dos secciones de un mismo coro, que cantaban una junto a la otra, [...] habiendo perdido, en buena parte, la diferenciación estilística entre el primero y el segundo coro" ¹³.

Al hilo de estas consideraciones del Prof. López-Calo, tanto los dos coros de este *Villancico de Kalenda* como los de la *Misa a cuatro y a ocho voces* de Ferandiere, entran con sus diversos matices, dentro de esa estereotipación de las ocho voces que presentan las obras con dos coros en el S.XVIII. Es pues, dentro de este contexto, cuando oímos hablar de una falsa policoralidad reducida a una duplicación de coros. Ahora bien, no sería exacto aplicar estas categorías de forma absoluta. Sin duda ese diálogo contrastante entre coros tímbricamente diferenciados, con sus correspondientes Bajos continuos, que constituye la esencia del fenómeno policoral a lo largo del S.XVII aquí, en esta música que nos ocupa, no tiene esa misma razón de ser. Sin embargo, sí podemos constatar un tratamiento coral, que en muchos momentos dialoga homorítmicamente, teniendo lugar una imitación sucesiva entre los dos coros, que termina por constituirse en uno solo, para concluir los períodos musicales unas veces duplicado en todas sus voces, y otras con diferentes posiciones de las voces del acorde. Este es el caso de este *Villancico de Kalenda* de Fernando Ferandiere, en el cual se hace un variado uso de recursos compositivos para las ocho voces ¹⁴.

¹³ Ibid., p.30.

¹⁴ Los primeros cuarenta compases de la *Introducción* -después de un pequeño prelude instrumental que comprende los trece primeros compases-, se inicia con un *Dúo* entre la Soprano 1^o (S.1^o) y el Alto (A.) del primer Coro, que dará paso a la intervención de los dos coros, que siguiendo un estilo imitativo, terminarán juntos sin que ello signifique una duplicación de las voces. Tras un breve interludio instrumental a partir del C.68, Ferandiere hará un recorrido dialogado por las voces del primer Coro, empezando por la S.1^o hasta el Tenor (T.), para pasar a partir del C.88 al mismo tratamiento sucesivo de voces del segundo Coro desde la voz más aguda S hasta -en este caso- el T. Nuevamente entrarán los dos coros (C.103), para posteriormente dar

El *Villancico a cuatro "Amayna, amayna"*, representa la excepción en cuanto a su estructura tradicional en este juego de *Villancicos de Concepción* de Ferandiere, excepción que se hace más significativa si tenemos en cuenta las consideraciones que M.Alvar hace en su estudio sobre la *Colección* malagueña y la constatación en la misma de la alternancia de villancicos al "itálico modo" y villancicos a la manera española, perteneciendo los primeros a la fiesta de Concepción y los segundos a las fiestas de Navidad, incorporando un gráfico que muestra las sucesivas recurrencias de estas dos realidades de villancicos en el período de tiempo que comprende la *Colección*¹⁵. Con un coro constituido para las mismas voces que tenía el primer coro del *Villancico de Kalenda*: S.1^o, S.2^o, A., T., la *Introducción* de este *Villancico a cuatro*, utiliza procedimientos compositivos muy similares a los que presentaba el *Villancico de Kalenda*. El texto de esta *Introducción*, con un claro predominio de versos hexasílabos, discurre a través de solos, dúos, y la intervención de las cuatro voces, bien en estilo imitativo o bien homofónicamente para concluir los períodos musicales o enfatizar partes del texto. El *Estríbillo*, a su vez, presenta un claro tratamiento homofónico, que da paso a las *Coplas* cantadas a solo por la S.1^o, muy en consonancia pues, con el tratamiento habitual de estas dos partes tan características de nuestros villancicos.

Así mismo, el *Villancico a solo "¡Oh! Virgen venerada"* para la voz de Tenor, presenta un *Recitado acompañado* que da paso a un Aria Da capo con una primera sección de gran extensión en relación a la brevedad de la segunda que, con un texto a modo de conclusión que invita a la devoción mariana, en la tonalidad de SibM -cuando veníamos de la tonalidad de ReM- contrasta por su sencillez

paso a un nuevo Dúo entre el A. y T. del primer Coro, al que seguirán dos intervenciones sucesivas de la S.1^o y S.2^o del primer Coro, para concluir los dos coros cantando, primero al unísono desde sus respectivas voces *Non invenietur* (C.151), y después repetir homofónicamente sin duplicaciones de voces este mismo texto.

Tras el *Recitado seco* y *Cavatina* el *Final a ocho* (como consta en las particellas), presenta un diálogo más espaciado entre ambos coros, con mayor autonomía en cada bloque de voces, concluyendo ambos coros cantando el *Non invenietur*, primero al unísono (CC.260-261) -como ya ocurrió en la *Introducción*- para posteriormente repetir el mismo texto homofónicamente manteniendo cada coro su independencia armónica, con pequeñas diferencias en el valor de sus voces.

¹⁵ Concluye M.ALVAR: "Si quisiéramos sacar algunas deducciones de estos hechos, veríamos como el predominio de las formas tradicionales coincide siempre -no hay más excepción que la de 1784- con los pliegos navideños, mientras que los de la Concepción son exclusivamente italianos (1734, 1742, 1748) o con predominio de ellos (1749-1790), con otra sola excepción (1787). Sociológicamente, parece deducirse un nuevo motivo: el populismo de las festividades navideñas, que lleva a la utilización de las formas tradicionales, en oposición a la festividad de la Concepción que, por su carácter de dogma, ya se revestía de galas litúrgicas, cuya consecuencia cuita era el empleo de los villancicos de manera italiana". (Cfr. M.ALVAR, Op.cit., p.29).

melódica con los momentos de *portamento* (CC.26-32 y CC.45-50) y vocalizaciones ornamentadas (CC.85-90 y CC.94-101) que se ofrecen en la primera sección.

Junto a estos tres *Villancicos de Concepción*, tanto la *Lamentación segunda de Jueves Santo* a solo de Bajo, como la *Misa* a cuatro y ocho voces, presentan una intencionalidad religiosa que dista del carácter popular y teatral de estos villancicos, y que se traduce en un carácter más solemne y severo. Los textos latinos que invariablemente sirven aquí a la liturgia, imponen una gravedad, que a diferencia de la espontánea comunicación que propicia la lengua vulgar, invitan a una construcción más elaborada, donde el uso del contrapunto -aunque de forma transitoria- se convierte en una práctica convenida. Así mismo, los comienzos de estas dos obras patentizan esta gravedad religiosa. Tanto en la *Misa* como en la *Lamentación*, la música comienza con un estatismo melódico sostenido por los instrumentos sin ningún dibujo melódico de éstos que distraiga el sentido del texto.

Es aquí, en estas obras -y de forma más obligada en la *Misa*- donde el compromiso entre tradición y progreso es aún más fuerte. Si nos acercamos a las distintas partes de esta *Misa* que Ferandiere no llegó a concluir (falta una parte del *Sanctus* y el *Agnus Dei*), podemos constatar la inclusión de pasajes contrapuntísticos que, aunque quizás de forma menos sentida, se ofrece como recurso aprendido y conveniente frente al mayoritario empleo de un tratamiento vertical y homofónico.

Entre las partes breves de la *Misa* que tradicionalmente han propiciado el uso del contrapunto, esto es, el *Kyrie*, *Sanctus* y el *Agnus Dei*, la *Misa* de Ferandiere nos ofrece únicamente de forma conclusa el *Kyrie*. Éste, en su estructura ternaria A B A, ofrece ya el uso de los dos tratamientos musicales: vertical y horizontal entre las voces de ambos coros, que en este caso están constituidos por voces iguales: S., A., T. y B.¹⁶.

En las partes de mayores dimensiones, el *Gloria* y el *Credo*, el tratamiento

¹⁶ Los dos primeros *Kyries* serán tratados homofónicamente con los coros duplicados frente a la tercera súplica que tendrá un tratamiento contrapuntístico, permaneciendo la duplicación de las voces en ambos coros. La sección B el *Christe eleison*, responde ya a un estilo más moderno, una introducción temática por parte de los violines, dará paso a un *Dúo* de Soprano y Tenor, que con un movimiento paralelo a distancia de 3ª, nos conducirá a la entrada de los dos coros duplicados, con una línea melódica de valores largos y la posterior incorporación de un motivo con ritmo dácilo () llevado por las voces de Tenor y Bajo de los dos coros, y que posteriormente será imitado por el resto de las voces. Tras la conclusión de esta segunda sección, volveremos a la reexposición de la primera.

homofónico tendrá una mayor presencia. Al *Gloria*, sin duda la parte más elaborada de esta *Misa*, corresponderán los mayores recursos compositivos, tanto en el tratamiento coral de las dos secciones extremas, como en la participación a sólo de voces en las secciones centrales ¹⁷.

Por el contrario, el sentido confesional y comunitario que revela el texto del *Credo*, contará con la participación conjunta de los dos coros en un tratamiento silábico y casi recitado que contrastará con otros momentos de mayor sosiego y elaboración contrapuntística, cuyo mejor ejemplo lo constituye el "Et incarnatus" a cuatro voces ¹⁸. La brevedad con que son tratados estos momentos, si por un lado reflejan el respeto a la tradición por otro lado nos muestran en la simpleza de su elaboración y falta de desarrollo, la caducidad de un estilo ¹⁹. Tanto el "Crucifixus" como el "Et resurrexit" seguirán un sistemático tratamiento vertical entre las voces hasta el *Amen* final, con una participación a cuatro y a ocho voces (duplicadas siempre) que en realidad

¹⁷ El texto de este *Gloria* está dividido en ocho secciones que representan ocho cambios de Aire y compás, y que en el caso del cambio de compases, obedece a una planificada alternancia de compases binarios y ternarios. Los primeros versículos presentan una expresiva participación de los dos coros que dialogan y se suceden en sus intervenciones con independencia, respondiendo el segundo coro al primero en algunos momentos con una figuración más viva que va gradualmente intensificando el sentido de alabanzas que proclama el texto para concluir unidas todas las voces de los dos coros duplicadas en el "Glorificamuste" que será así cantado dos veces (CC.18-42). Las secciones centrales hasta el "Qui tollis peccata mundi" (C.221) en que entrarán los dos coros homofónicamente duplicados, serán cantadas a solo por la voz de Tenor: "Gratias agimus" (CC.54-95), Alto: "Domine Deus, Rex coelestis" (CC.95-138), Bajo: "Domine Fili" (CC.139-175) y Soprano: "Domine Deus" (CC.176-220). El *Amen* final, presentará un sencillo contrapunto construido entre un ondulado movimiento de las voces de soprano y tenor frente al movimiento estático de valores largos de las voces de Alto y Bajo.

¹⁸ El tratamiento homofónico con que comienza este *Credo*, será interrumpido en "et in unum Dominum" [...] donde se iniciará un contrapunto imitativo que será llevado entre las voces agudas (S., A.) de los dos coros frente a las voces graves (T., B.), para concluir el versículo cantando conjuntamente ambos coros con sus voces duplicadas como es habitual (CC.15-27). El versículo "Deum Deo", será cantado por un Dúo del primer coro formado por la soprano y el tenor, con un tratamiento más melismático que contrastará con el pertinaz tratamiento silábico escuchado anteriormente. Tras este Dúo (CC.30-40) nuevamente los dos coros cantarán juntos, duplicando sus voces, para terminar subrayando con un descenso melódico en el ámbito de octava sobre el acorde de tónica [Re] la palabra "Descendit", que cantarán por primera vez todas las voces juntas al unísono y cuyo motivo tomarán los tenores y bajos en los compases conclusivos de la cadencia (I-IV-V-I) (CC.60-67).

¹⁹ El "Et incarnatus" ya referido de esta *Misa*, bajo la indicación de *Largo* y tratado a cuatro voces, se presenta con un sencillo contrapunto elaborado con delicadeza en una inestabilidad tonal con resonancias modales [Modo Dórico], en el que la voz de Tenor que inicia el canto se muestra a modo de *Cantus Firmus* frente al movimiento paralelo a distancia de 6ª de las dos voces superiores y el movimiento del Bajo (CC.74-83), saliendo de este estatismo melódico en el C.84 al cantar "ex Maria Virgine" con un motivo que seguirán las otras voces a continuación. El versículo "et homo factus est" iniciado por la Soprano, será tomado por las otras voces, tomando la voz de Bajo el protagonismo melódico que conducirá a la cadencia final.

solo busca un contraste dinámico ²⁰.

Quien desde el *Tratado II. De los Cantantes* de su *Prontuario* nos hablara de dos modos de cantar de *Estilo* uno *apoyado* y otro *executando*, nos ha dejado un bello ejemplo del primero en su *Lamentación segunda del Jueves Santo* ²¹. Las cinco secciones que corresponden a los cuatro versos iniciados por las letras del alfabeto hebreo, más la invocación final "Jerusalem", transcurren en un clima que podríamos calificar de "belcantismo" religioso expresivo y solemne. Esta solemnidad cede en la tercera sección -"Num"- con un acompañamiento de *violín obligado* de gran brillantez y la sección siguiente -"Samech.", tomando la música en ambas secciones un nuevo impulso más ligero y festivo. Frente al melodismo que ofrecía el tenor en el Aria del Villancico de Concepción "¡Oh! Virgen venerada", más en consonancia con el *estilo de ejecución* ²², -cuyo motivo inicial con un salto de 4ª ascendente se iba enriqueciendo en las sucesivas intervenciones, llegando a momentos de verdadera agilidad, junto a un recurrente uso de trinos de gran extensión- el movimiento melódico que ofrece esta *Lamentación* -con un discreto uso de apoyaturas y trinos- transcurre con suavidad por movimientos de grado, con la inclusión a veces de otros giros característicos como el de 6ª menor descendente, que la convierten

²⁰ El "Crucifixus" con el texto tratado silábicamente, seguirá una alternancia a cuatro y ocho voces que se corresponde con un contraste dinámico -que es indicado en la partitura- de *piano* y *forte*. El breve motivo instrumental con que comenzaba este *Credo* será retomado para dar el paso al "Et resurrexit", que con un ritmo sincopado, será tratado homofónicamente por los dos coros siempre con sus voces duplicadas, salvo en "vivos et mortuos, cuius regni non erit finis", que será cantado por el primer coro (CC.133-138).

El *Sanctus* incompleto con que termina esta *Misa*, es tratado en su inicio igualmente homofónicamente con el excepcional protagonismo melódico de la voz del Bajo en un movimiento ascendente, en las tres primeras aclamaciones. Teniendo a continuación lugar un *Dúo* cantado por la voz de Soprano y Tenor para el versículo: "Dominus Deus Sabaoth".

²¹ Sobre el estilo *apoyado* nos dice Ferandiere en su *Prontuario* "Este es un Estilo muy gustoso, y algo difícil, pues aunque consiste en abundancia de apoyaturas, sino sabes entretejerlas, te sucederá lo que al niño que juega á el hoyuelo, que de quantos ochavos tira, solo gana el que acierta á entrar en el hoyo. Lo mismo sucede con las Apoyaturas, que solo se dá gusto con la que se introduce en el sitio de su morada".

Vid. F.FERANDIERE, *Prontuario*, Op.cit., pp.32-33. (Cfr. II.La obra teórica de Fernando Ferandiere. II.1.El *Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor* (Málaga, 1771). II.1.7.3. Las reglas de Estilo, p.150.

²² Sobre el *estilo de ejecución*, Ferandiere nos dice en su *Prontuario*: [...] "El Estilo que mas te acomode, el Maestro te lo dirá; pues sino eres de naturaleza facil de garganta, no te puede convenir el Estilo de la execución, y entonces te dedicarás á el Estilo de apoyar. [...] El Estilo de la execucion consiste en que se perciban de tal manera las notas, que se puedan escribir á un mismo tiempo; pues de lo contrario se arma una confusion, que no es nada; y con el trino sucede lo mismo, quando no sale por el conducto natural. Este estudio se hace con la garganta, previniendo, que la execucion salga del principio del pecho; así como la fuente que nace de la peña, se oye dentro el rumor con que despidе el agua: y no siendo así, el trino y la execucion será falsa, y poco perceptible, por tener su nacimiento entre los dientes". Ibid., pp.32-33. (Cfr. Ibid.).

en una magnífica línea melódica de gran "cantabilidad" y expresión. Aquí, el tratamiento que recibe el texto latino, está realizado con sumo cuidado; las frases interrogantes, los signos de puntuación, los momentos conclusivos, el sentido del texto en una palabra, tiene una perfecta correspondencia con el discurrir musical.

"Hasta los años de 43 y 45 de este siglo, no hubo Theatros en Madrid. Ciento y sesenta años se estuvo representando en Corrales (llamándose así vulgarmente) á el corto ámbito de algunas casas unidas para este efecto, las quales se buscaron en las calles del Príncipe, y la Cruz. Se hicieron pues, los dos theatros que hoy tenemos, en los años de 43 y 45: se expidieron Reales Cédulas para autorizar su ejecución, y buscar caudales para su fábrica. En el tiempo de la Presidencia del S.^o Conde de Aranda, y de mis antecesores, bajo de sus órdenes, y protección, se mejoró infinitamente su Policía, sus decoraciones, y sus adornos: á un Musico, ó poco más que un Músico que acompañaba los quatro con una guitarra, se substituyeron las Orquestas (sic): se buscaron fondos para mantenerlas, ó mejorarlas: en fin, a la representación sencilla, se añadieron los encantos de la Música".

"Carta de los años 80 del Corregidor Armona", B.N., Ms.18475/1. (J.A. Armona, Memorias Cronológicas del Teatro de España, ordenadas por D.F. Barbieri).

III.3.2. La Música Escénica.— Como ya expusimos anteriormente, las obras de música escénica que Ferandiere nos ha dejado pertenecen al período consignado por J.Subirá de madurez y apogeo de la tonadilla escénica, y que él cifra entre 1771-1790 ²³. De las siete tonadillas que se conservan de Ferandiere, dos de ellas son *a solo*: *La Consulta* que cantó María Mayor Ordoñez, *La Mayorita* ²⁴ y *La Nueva Jardinera* cantada por la *Rafaela*; constan otras dos *a Dúo*: *El Cortesano* y *la Paya* que cantaron Polonia Rochel y Tadeo Palomino y *Los Majos operantes* cantada por un dúo de excepción de aquel entonces: M^a Antonia Vallejo Fernandez, *La Caramba*, y Miguel Garrido; otras dos tonadillas *a Tres*: *Los Españoles viajeros* (2^a parte), cantada por Tadeo Palomino, y *La Viuda Engañada* que cantaron María Pulpillo, Prétola Morales y Tadeo Palomino; y finalmente la tonadilla *general Los Avaros*, que además de la intervención de coros contó con el concurso de Polonia Rochel, Tadeo Palomino y Cristobal Soriano ²⁵. A todas estas tonadillas referidas hay que sumar la música para dos comedias, cuyos títulos son: *Triunfar una Mujer*, con una exigua participación musical para sus dos primeras *Jornadas*, y *El Rico Avariento* con una participación musical importante y la postrera fecha de

²³ Para este autor, "durante esta época la tonadilla mantiene en buena parte un equilibrio ponderado; de ello son indiscutible demostración las obras "a solo" vaciadas en molde tripartito y aquellas para interlocutores donde se desarrollaba una acción más lógica y de mayor teatralidad que en ciertos ensayos del período anterior, así como también con una aportación de varios elementos que contribuyeron a ensanchar su área y a fortificar su existencia". (J.SUBIRA, *La Tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Labor, Barcelona, 1933, p.27).

²⁴ "María Mayor Ordoñez "La Mayorita" casada felizmente con el actor Juan Ponce, fue una de las tiplés más celebradas de su tiempo. En sus papeles de "graciosa de música" se especializó en representar a jóvenes dulces y tímidas, muy alejadas del desgarrar popular de la Alcázar o "La Caramba". Su voz magnífica "cuyos trinos embelesan y encantan por lo suaves "fue objeto siempre de los más encendidos elogios". (Cfr. R.DOMÍNGUEZ DIEZ, "La Tonadilla Dieciochesca y sus intérpretes: Tonadilleras y Graciosos", en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p.206).

Así mismo, para el autor anónimo del artículo "Origen y Progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte", aparecido en el *Memorial Literario Instructivo y curioso de la Corte*, en el año 1787: [...] "María Mayor Ordoñez, de carácter serio, y muy singular en las Arias". (Cfr. *Memorial Literario Instructivo y curioso de la corte*, t.XII, Septiembre de 1787, pp.169-174, B.N. D/5486).

²⁵ Casi todos estos intérpretes procedían del Teatro Español de Cádiz, al igual que nuestro músico, quien desde su puesto de violín 1^o, sirvió a este Teatro como al Teatro Francés de aquella ciudad. Tanto *La Mayorita*, Polonia Rochel, Petrola Morales y *La Caramba* como los graciosos Soriano y Tadeo, procedían de los teatros de Cádiz. (Vid. *Biografía*, I.4.*Madrid. Músico de Compañía teatral* (1779-1798), p.43).

Sobre Polonia Rochel, R.DOMÍNGUEZ DIEZ nos dice en el artículo citado: "Fue para Polonia Rochel, sevillana de nacimiento, para quien Don Ramón de la Cruz escribió más obras y quien más sainetes suyos estrenó. [...]. Realmente Polonia no tenía rival por la arrolladora simpatía y gracejo que derrochaba en sus interpretaciones. En ella se combinaban perfectamente la gracia, el talento y la naturalidad, alcanzando éxitos clamorosos cantando tonadillas y zarzuelas" [...]. (Cfr. R.DOMÍNGUEZ DIEZ, Art.cit., p.206).

1798, que cierra así la aportación de Ferandiere a este género de música ²⁶.

La Consulta, El Cortesano y la Paya y *Los Españoles viajeros (2ª parte)*, figuran estrenadas en el año 1778, cuando aún Ferandiere no está asentado en Madrid ²⁷. Posteriormente, en 1781 se presenta "*La Viuda Engañada* y de las otras tres tonadillas no conocemos el año en que fueron estrenadas. De estas siete tonadillas de Ferandiere, J. Subirá escogió *La Consulta* para presentarla con una reducción para piano en el tercer volumen de su monumental obra sobre la tonadilla escénica ²⁸. Para Subirá, "Asoman en *La Consulta* rasgos, perfiles y vocalizaciones procedentes de la ópera italiana que, poco a poco, irían infiltrándose en la tonadilla escénica, hasta el punto de ahogar toda emanación musical netamente hispánica, como sucederá ya cuando hayan transcurrido unos veinte años" ²⁹.

Del examen que hemos realizado de estas obras de Ferandiere, podemos aducir como principal virtud de las mismas el logrado equilibrio entre el elemento italiano y el español, entre lo *majo* y lo *serio*. Ferandiere se nos muestra además como un perfecto conocedor de los recursos técnicos para construir este tipo de obras. Sus años pasados en los teatros de Cádiz como primer violín, no han pasado en balde, el "baño musical" que recibiera durante aquellos años, tanto en el Teatro Español como en el Teatro Francés de aquella ciudad, son la mejor garantía de un buen aprendizaje. Y en la equilibrada combinación de los elementos italianos con aquellos otros de esencia más española, se nos mostrará el músico selecto que señala Subirá. Para éste, el mejor estudioso del tema, en el capítulo que dedica a *Otros compositores notables durante la madurez de la tonadilla escénica: Galván, Castel, Marcolini y Ferandiere*, la personalidad de nuestro músico ocupará, sin reservas, el lugar más distinguido

²⁶ A juzgar por el número de particellas repetidas que se conservan, esta comedia debió de representarse varias veces, teniendo lugar una de estas representaciones el 25 de Enero de 1812. (Vid. III.2. *Catalogación de la obra musical de Fernando Ferandiere. Música escénica. Comedias. nº 13*).

²⁷ En el *Memorial* que Ferandiere dirige al Corregidor Armona el 2 de Marzo de 1779, se presenta como "compositor, y Primer violín del Teatro Español y Francés de la ciudad de Cádiz, y residente en Madrid" [...]. (Vid. *Apéndice Documental*, Doc. nº XXIX).

²⁸ J. SUBIRA, *La Tonadilla escénica*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1928-1930, vol. III, pp. 146-161.

²⁹ J. SUBIRA, *La Tonadilla escénica. Sus obras y sus autores.*, Op.cit., p. 162.

del grupo considerado, junto a una obra llena de interés musical por la forma en que son conjugados los valores contrarios que conforman entonces la realidad musical de este género ³⁰.

Hay una actitud en cierta medida ilustrada por parte de nuestro músico al admitir las formas y modos extranjeros, que se traduce en un buen uso de los mismos para conseguir sus propósitos musicales. Ferandiere incorpora eficazmente estos elementos a su lenguaje musical sin quedar atrapado en ellos. No existe una resistencia por su parte a la *corriente invasora*. Hay pues un trato elegante que, sin renunciar a los valores que el pueblo quiere oír y ver exaltados en este tipo de música, no termina por oponerse frontalmente a las formas venidas de fuera. En este sentido, tanto las *Seguidillas en francés* de *Los Españoles viajeros* (2ª parte) (CC.174-195), como el *Recitado* (CC.122-134) y el dúo en italiano, que bajo un *Presto* simula un clima dramático (CC.229-247) interpolado en las anunciadas seguidillas "de gira y golpe" de *Los Majos operantes*, como también el *Aria Bufo* (CC.310-467) y el *Bodevil o canción* (CC.547-597) de la tonadilla *general Los Avaros*, como el tiempo de *Minué* (CC.114-146) incorporado a las primeras seguidillas de *La Consulta* como el que constituye el segundo número de *La Viuda Engañada* (CC.86-157), son entre otros, la mejor ilustración de la incorporación de nuevos elementos utilizados por Ferandiere para la construcción de sus tonadillas.

Por otra parte, estas obras son sin duda el resultado de un ejercicio ocasional y voluntario de quien no llegó nunca a ocupar una plaza de compositor de este género de obras como lo fueron Pablo Esteve o Blas Laserna. Son de alguien que figuró durante unos años de su vida como *Músico* de compañía teatral ³¹. Parece existir, en este sentido, un calculado plan por parte del

³⁰ "Sin hipérbole podemos afirmar que Fernando Ferandiere, el artista oriundo de Zamora, es un músico selecto. [...]. Sus puntos de vista, como sus campos de acción, son mucho más dilatados que los de Galván, Castel y Marcolini. Al sufrir Ferandiere el cruce y al presenciar el choque motivados por la influencia operática napolitana, parlamenta con el adversario de nuestro arte tradicional, sin reducirse en el combate. Si el Rosales de *El recitado* y el Laserna de *El majo y la italiana fingida* recogieron la nota musical extranjera para mofarse sin miramientos, Ferandiere la admite al punto con plenísima delectación estética, sin que por ello resuelva ser, sin embargo, paria sumiso de la corriente invasora". (Cfr. J.SUBIRA, Op.cit., p.159).

³¹ En estos términos se refiere J.SUBIRA con respecto al *Memorial* de Ferandiere dirigido al Corregidor, fechado el 14 de Marzo de 1779: "En dicho documento, dirigido al Corregidor -de quien se declaraba Ferandiere "su más humilde criado"-, manifiesta que había sido primer violín del teatro de Cádiz, que llevaba cuatro meses en esta corte, donde ya "tiene dudas muchas pruebas de su mérito en la composición y el violín", por lo cual "ofrece dar una zarzuela adornada de tonadillas, en cada temporada, sin más interés que el que tenga por violín de orquesta".

autor de estas tonadillas por abordar el género desde todas sus posibilidades compositivas: *a solo*, *a Dúo*, *a tres* y en su forma *general*. Así mismo, la estructura formal de estas tonadillas de Ferandiere responden a ese crecimiento y madurez del género, donde las tonadillas *a solo* se articulan de acuerdo a un plan tripartito, más desarrollado que el primer molde constituido por el *entable*, *coplas* y *seguidillas*, y donde las tonadillas, con la participación de otros interlocutores, adoptan ya unos planteamientos teatrales que a veces las convierten en actos de una ópera cómica, con sus *Parolas*, *Recitados*, *Dúos*, *Arias*, *concertados* y otro tipo de adiciones escénicas. Frente a los cuatro números de que consta una *tonadilla a solo* como *La Consulta*, la *tonadilla general Los Avaros* constará de diez números.

Los argumentos de estas tonadillas no serán ajenos a los temas tratados por los tonadilleros de entonces. Si desde *La Consulta*, *La Mayorita* reflexiona ante su auditorio "¿Qué es entre lo serio y lo majo la mucha desigualdad?" y todas sus propuestas y pensamientos giran en torno a estos dos valores, en *Los Españoles viajeros (2ª parte)*, la *Maja* interpretada por Polonia Rochel cantará unas *Seguidillas Majas* frente a las formas venidas de fuera, cantadas de forma chapurreada y jocosa por los dos personajes *viajantes*, proclamando lo siguiente en la *Parola* que las antecede: "Ya me tienen ustedes corrompida, el uno con su redondel, el otro con su cavatiña y muñeira, y para que revierten oigan aquesta majeza". Los argumentos de amores, engaños y desengaños, estarán representados por una tonadilla como *La Viuda Engañada*, y aquellos con un fondo moralizante tendrán su mejor exponente en *Los Avaros*. Tanto los diálogos de un *Calesero* y una *Maja* en *Los Majos operantes*, como los sostenidos por los personajes de *El Cortesano* y *la Paya*, reflejarán valores sociales y cuadros de costumbres del Madrid de entonces. Frente a todas estas tramas argumentales, contrastará el alegórico y poético lenguaje de *La Nueva Jardinera* repartiendo flores.

Si como ya señalamos más arriba, la principal virtud de estas tonadillas radicaba en el logrado equilibrio conseguido entre lo netamente español frente a las influencias venidas de fuera, el tratamiento que Ferandiere da a las

Aspiraba, pues, al puesto de violinista, y una vez obtenido, trabajaría gratis como compositor". (Cfr. J.SUBIRA, Op.cit., p.159).

seguidillas de sus tonadillas, será uno de los mejores argumentos para avalar dicha consideración. Las seguidillas que Ferandiere nos ofrece, bien intercaladas o bien como remate final de su tonadillas, ofrecen una variedad que bien podríamos calificar de "cultivadas". En la variedad "desconcertante" de seguidillas , -así calificada por Subirá- que ofrece la historia de la tonadilla, llega a cristalizarse una estructura ternaria A B A', que empieza a ser muy frecuentada por los tonadilleros. Sin por ello abandonar la primitiva forma unitaria de estrofas o coplas de cuatro versos alternativos de cinco y siete sílabas, seguidas de estribillos de tres versos, pentasílabos los impares y heptasílabo el segundo. En las seguidillas de Ferandiere encontramos los dos tipos con la frecuente licencia -habitual entonces- de versos hexasílabos de terminación llana, en vez de pentasílabos.

Al margen de la morfología literaria de estas seguidillas, el mayor interés de las mismas radica en los valores musicales que ofrecen. Así por ejemplo, las *Seguidillas finales* de la tonadilla a *Dúo El Cortesano y la Paya*, con una estructura ternaria marcada por un *Allegro, Allegro assai, Allegro*, nos ofrece en su parte central las mejores esencias musicales de nuestras raíces españolas. El diálogo mantenido por los dos personajes, siguiendo una línea melódica descendente que alterna en cada frase entre el modo mayor y el menor, ofrece por sus giros y alteraciones un claro exponente de valores musicales hispanos, ajeno a cualquier vocalización o agilidad venida de Italia (CC.327-356). En esta misma línea de valores netamente españoles, el carácter imprimido a las *Seguidillas Majas* de *Los Españoles viajeros (2ª parte)* (CC.253-280) ofrece sin duda otro bello ejemplo a sumar en este sentido. Frente al carácter español y popular de estas seguidillas; las seguidillas epilogales de las dos tonadillas a *solo*, *La Consulta* y *La Nueva Jardinera*, responden desde una estructura unitaria, a un planteamiento musical más elegante y que busca el lucimiento de sus intérpretes en largas *fiorituras* vocales. Un caso aparte lo constituyen las *Seguidillas finales* de *Los Majos operantes* por su singular elaboración musical. Con una estructura ternaria (*Allegro, Larghetto-Presto, Allegro*). que en su primera sección mantiene la estructura formal de versos heptasílabos y pentasílabos, para en la parte central, cantada en italiano, dividirse en dos pequeñas secciones de dinámicas

contrastadas en un pretendido efecto dramático, que a la vez sirve para parodiar la ópera italiana (CC.229-247).

Frente a estos logros musicales de Ferandiere como compositor de tonadillas, que revelan un espíritu selecto y cultivado, existen también otros momentos musicales más en consonancia con la sencillez y carácter popular que el género demanda. Sirvan de ejemplo en este sentido por su sencillez y belleza melódica la *Canción o Bodevil* con que concluye *Los Avaros* o las *Coplas* con que finaliza *La Viuda Engañada*. Así mismo, digna de destacarse por su belleza melódica es la sentida canción, que en *El Cortesano y la Paya* canta la desconsolada *Paya* separada de su amado Joaquín, y que el *Cortesano* canta a continuación.

Así mismo, tanto *La Consulta* como *La Nueva Jardinera*, ofrecen en su conjunto una unidad formal con un tratamiento melódico de gran elegancia, que en el caso de la primera justifica plenamente la elección de Subirá en darla a conocer, sin que por ello tengamos que ignorar momentos de inspiración melódica en *La Nueva Jardinera* como el que ofrecen las primeras seguidillas de esta tonadilla con una línea melódica de gran ligereza y elegancia (CC.73-92).

Al hilo de estas observaciones, debemos hacer constar que aparte de la gracia y genio de los intérpretes de las tonadillas, verdaderos artífices del éxito de las mismas, el acierto musical de una canción o de unas seguidillas o coplas, constituían el perdurable éxito de esta música compuesta de semana en semana para el pueblo de Madrid. En este sentido, resulta muy ilustrativa la reflexión del Corregidor Armona, cuando al referirse a las deficiencias que asistían a las representaciones teatrales en su puesta en escena y vestuarios nos dice: "Esta urbanidad y atencion de corresponder al obsequio y finezas del Público, no se extraña tanto en las Tonadillas, porque en estas por lo regular solo están interesados los Espectadores en el deleite de la Música, y suavidad con que se canta" ³².

Estas siete tonadillas de Ferandiere, entre las 2000 que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid, son un precioso testimonio al cual J.Subirá en su exhaustivo estudio sobre el género tendrá que referirse en varias

³² Cfr. J.ARMONA "Reflexiones sobre el estado de la representación, o Declamación en los theatros de esta Corte", *Memorias Cronológicas del Teatro en España ordenadas por D.F.A.Barbieri* en F.B., B.N. Ms.18.475.

ocasiones. Para Subirá, Ferandiere entrará a formar parte del grupo de compositores de tonadillas que reflejan en su obra una clara influencia de la "música erudita" ³³.

Junto a lo reseñado hasta aquí, hay también en estas tonadillas momentos que ofrecen toda una serie de recursos para sostener la acción a la vez que la dotan de mayor teatralidad escénica. Es en las tonadillas de mayores dimensiones donde el desarrollo argumental precisa de más recursos para mantener su interés ³⁴. Así mismo, si el tratamiento entre música y texto se resiente en general en esta música tonadillesca al no respetar muchas veces la concordancia de acentos prosódicos del texto literario con los acentos métricos del discurso musical, en estas tonadillas de nuestro músico, encontramos momentos felices en este sentido. Así por ejemplo, el inicio de *El Cortesano y la Paya*, tras un preludio instrumental de 45 compases, en la voz del Cortesano, constituye sin duda un ejemplo de buena colaboración entre música y texto ³⁵. Frente al *Recitado seco* de *Los Majos operantes* (CC.122-134), con un texto y un tratamiento musical de intencionada parodia sobre la ópera, el *Recitado seco* en que tiene lugar el desenlace argumental de *La Viuda Engañada* (CC.309-324), responde a un logrado pasaje de verdadera factura operística.

En cuanto al tratamiento concertado de las voces, Ferandiere ofrecerá fugaces momentos de tratamiento contrapuntístico. Sirvan de ejemplo el *Dúo* de

³³ Para J.SUBIRA: "La influencia de la música erudita germánica, especialmente la de Haydn -o Hayden, como se decía y escribía entre nosotros a la sazón-, obtuvo cierto relieve en las producciones tonadillescas de Laserna, Ferandiere, Moral, Bustos, y algún otro más, porque aquel maestro germánico era muy gustado de los filarmónicos madrileños, tanto en las "academias" o conciertos públicos q. en Madrid se celebraban durante los últimos decenios de aquel siglo". (Cfr. J.SUBIRA, Op.cit., p.84).

³⁴ Así en la tonadilla de mayor extensión *Los Avaros* (596 compases), tanto el fragmento musical bajo un pedal de dominante, y que se repite mientras dura la *Parola*, que a su vez sirve de preámbulo a la acción argumental (CC.186-191), como el Dúo que cantan los dos personajes mientras cavan la Mina, construido con tres notas en sentido ascendente y descendente con el acompasado acompañamiento de los violines haciendo tresillos, junto a los "golpes" del bajo (I-V-I), y que ha sido convenientemente preparado sin interrupción en los compases precedentes pasando de un compás de 3/4 a uno de 2/4 con la indicación de *Allegro, più tosto, Andantino* (CC.272-309) cantada por dos coros unisonales, que en realidad constituyen un solo coro a dos voces, como el *Aria Bufo* que le sucede y que rompe el clima creado por la marcha, contribuyen a dar variedad y riqueza al desarrollo de esta larga tonadilla.

³⁵ Al llegar a la estrofa de versos hexasilabos: "Yo toco, yo canto, etc.", la línea melódica entra en una figuración de tresillos, que se interrumpe en los CC.74-75 con una 4ª aumentada ("mas chito, silencio") a la vez que los violines abandonan el pulso de tresillos para realizar arpeggios de dominante con 7ª y tónica, creando un clima de expectación pasajero que dura hasta el C.78 en que reaparece el carácter cantarín del comienzo.

la *Criada* y el *Paje* en *La Viuda Engañada* en que se mueven ambas voces independientemente por movimiento contrario durante tres compases (CC.247-250), como el estilo imitativo entre las dos voces de *El Cortesano y la Paya* (CC.278-298) y de *Los Majos operantes* (CC.168-194) como también las entradas sucesivas de las tres voces al comienzo de las *Seguidillas Finales* de *Los Españoles viajeros* (2ª parte) (CC.351-355).

Finalmente, la presencia instrumental en estas tonadillas de Ferandiere a excepción de la ofrecida en las *Seguidillas Finales* de *Los Españoles viajeros* (2ª parte) ³⁶, es la habitual en el género formado por Oboes, Trompas, Violines y Bajo ³⁷, participando a veces flautas además de los oboes o sustituyendo a éstos y clarines que vienen a reemplazar a las trompas ³⁸.

La formación instrumental que ofrece la música para la comedia *El Rico Avariento* es la más completa ³⁹, pudiendo destacar de esta música, entre los *coros y bailetes* que ocupan los sucesivos números de las tres *Jornadas*, las *Coplas de Pobres* (nº 8 de la 2ª Jornada) con un solo de Flauta de verdadero virtuosismo y lucimiento.

³⁶ Así refleja SUBIRA en su estudio la participación instrumental de esta tonadilla de Ferandiere: "Rara vez aparece mencionada la palabra "orquesta" en relación con la música instrumental que acompañaba las tonadillas. Excepción curiosa, bajo tal aspecto, es lo que nos ofrece la segunda parte de *Los españoles viajeros* (Ferandiere, 1778), cuyo libreto existente en la Biblioteca Nacional reza en su portada: "A grande horquesta de violines, oboes, flautas, trompas, clarines i timbales". (Cfr. J.SUBIRA, *La Tonadilla escénica*, Op.cit., vol.II, p.475).

³⁷ Consignado a veces en algunas particellas, como es el caso de *Los Majos operantes: Contrabajo*, o de la música para la Comedia *El Rico Avariento: Violon y Contrabajo*. A lo que hay que añadir aunque no se consigne la presencia acompañante del Clave.

³⁸ Digna de mención es la utilización que hace Ferandiere de las trompas como unico acompañamiento junto al *Bajo* en la *Muñeira* de *Los Españoles viajeros* (2ª parte), imitando los bordones a la 5ª de la gaita (CC.196-231)

³⁹ Vid. *Catalogación de la obra musical de Fernando Ferandiere. Música escénica. Comedias. nº 13.*

[...] "en un tiempo en que se exigían a la guitarra pasajes de agilidad, donde sólo se buscaba asombrar y deslumbrar: a un guitarrista le era extraña entonces cualquier otra música; llamaba al "*Cuarteto*, música de iglesia".

F.Sor, *Méthode pour la Guitare*, 1830, p.22.

III.3.3. La Música Instrumental.— Frente al sorprendente y prometedor *Catálogo de la Música compuesta para Guitarra* [...] que Ferandiere nos anuncia en su *Arte*, con *Sonatas, Tríos, Cuartetos, Quintetos, Conciertos*, etc., sumando entre todos ellos un total de 233 obras, éstas son las obras de música instrumental que nos quedan:

19 *Sonata Tercera de Guitarra a solo y Bajo.*

20 *Sonata Cuarta de Guitarra a solo y Bajo.*

30 *Seis Divertimentos a dos Guitarras.*

40 *Seis Dúos para dos Guitarras.*

50 *Tema con diez variaciones para Guitarra.*

Junto a estas obras, se conservan también otras incompletas, que son:

19 *Los cuatro tiempos del año.* Seis cuartetos para Violín, Guitarra, Viola, y Violoncello. De cuya obra sólo nos quedan las partes de Viola y Violoncello ⁴⁰.

20 *Tres Dúos Nuevos para Guitarra y Violín.* De lo que solo consta la parte de Violín.

30 *Dúo para dos guitarras.* Del cual sólo contamos con la parte de Guitarra 2ª ⁴¹.

A todo ello debemos añadir las ocho lecciones para guitarra que se incluyen en el *Arte* ⁴², finalizando así el recuento de música instrumental encontrado hasta la fecha.

⁴⁰ Como ya hicimos constar en nuestra Catalogación, esta obra es atribuida a Ferandiere. Atribución que cuenta con todas las posibilidades de ser cierta. (Vid. *Catalogación de la obra musical de Fernando Ferandiere. Apéndice de obras incompletas*, n241).

⁴¹ Esta parte de Guitarra 2ª consta con dos versiones. (Vid. *Catalogación. Apéndice de obras incompletas*. n252).

⁴² La última de estas lecciones es una obra vocal con acompañamiento de guitarra. Así pues, al tratarse de una excepción en el *Arte*, se convierte así mismo en una excepción en nuestra *Catalogación y Edición* que figura bajo el epígrafe de *Música Instrumental*. (Cfr. *Catalogación. Música Instrumental*. n239).

De todas estas obras, la única que figura impresa, sin contar las ocho lecciones del *Arte*, es la parte de Violín de los *Tres Dúos Nuevos para Guitarra y Violín*, constando en la Colección de obras en que se incluyen estos Dúos la fecha de 1801. Por otra parte, entre las obras anunciadas en el *Catálogo del Arte* en su primera edición de 1799, aparecen anunciados *6 Dúos de dos Guitarras, 18 Sonatas, 6 Los quatro tiempos de el año en quartetos* y bajo el título de *Música nueva*, entre otras obras, *Un Tema con variaciones para los tocadores de Guitarra*. Con respecto a los 6 Dúos anunciados, no resulta arriesgado identificarlos con los conservados, y con respecto a las dos *Sonatas* existentes, bien pudieran estar incluidas entre las *18 Sonatas* anunciadas. En relación a los seis quartetos de *Los Cuatro tiempos del año* y el *Tema con variaciones*, la identificación de las obras anunciadas resulta evidente. Un año después de la publicación del *Arte*, el *Diario de Madrid* anunciaba el *Tema con variaciones* de la siguiente forma: [...] "Una pieza propia de dicho instrumento [guitarra], del Señor Ferandiere; contiene un gracioso tema con 10 variaciones de diferente estilo" ⁴³.

Si a estas consideraciones añadimos la forma en que Ferandiere se refiere en su *Arte* al Catálogo de sus obras: "A el fin de este libro está el Catálogo de la música escrita en Cadiz y en Madrid en el espacio de diez años; y si este librito logra la acepetación que han tenido las Composiciones, desde luego daré por bien empleado el tiempo de mis tareas" ⁴⁴, podemos situar cronológicamente todas estas obras entre los últimos años que Ferandiere vive en Cádiz hasta su llegada a Madrid en 1778 y los veintin años que separan este año con la publicación del *Arte* en 1799. Un espacio de tiempo dilatado que podemos calificar de etapa de madurez de nuestro músico.

Nuestra primera valoración musical ante esta reducida existencia de obras, junto a esa amplia y sugerente oferta de obras anunciadas que nos es desconocida, ha de consistir en situar y dar el valor histórico que esta nueva música tiene, y que está centrada en un instrumento como la guitarra. Así, la naturaleza musical que reviste a estas obras de Ferandiere tiene todos los

⁴³ Cfr. *Biografía. Anexo Documental. Diario de Madrid*, 26-11-1800 p.

⁴⁴ F. FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., *Al Lector*, [p.5].

visos de un nuevo lenguaje.

Frente a la *Variedad de sones* que figura en la *Explicación* de J.A.Vargas y Guzmán publicada en Cádiz en 1773 compuesta por: diez *Minuetes*, un *Paspié*, un *Amable*, una *Marcha de Nápoles* y un *Allegro* y que ya tuvimos ocasión de contrastar en otro lugar con las lecciones del *Arte* ⁴⁵, las dos *Sonatas* y *Dúos* de Ferandiere junto al *Tema con diez variaciones para Guitarra* representan un salto cualitativo en cuanto a sus planteamientos musicales y sobre todo en cuanto a la nueva función camerística asignada a la guitarra. Así mismo, tanto las referidas obras de Vargas y Guzmán junto a las trece *Sonatas* que se incluyen en el posterior manuscrito de 1776 de su *Explicación* como las dos *Sonatas* de Ferandiere, cuentan con la presencia de un *Bajo*. Presencia con resonancias a un legado musical anterior y que aparece ahora como necesario sostén armónico a los nuevos afanes musicales en que se ve comprometida la guitarra. He aquí una noticia suministrada por B.Saldoni con una fecha que media entre la aparición de las obras de ambos autores dedicada a la guitarra de seis órdenes: "BRITO, D.Miguel: el día 9 de Noviembre de 1784 publicó en Madrid las siguientes piezas de música: varios alegros, pastorelas, guarachas, el fandanguillo avandolado, paspiés, minuets, contradanzas y los bajos de las seguidillas, á primera guitarra y bajo. Algunos de dichos bailes son compuestos por el Sr. Brito" ⁴⁶. Junto a la inevitable presencia de obras, procedentes del legado barroco, con otras más en consonancia con los nuevos aires musicales del siglo, la *primera guitarra y bajo* anunciada es un claro presagio del nuevo status musical que aguarda a la guitarra, y que nos permite relacionarla con la posterior *guitarra a solo* de las *Sonatas* de Ferandiere. Esta necesidad musical de un *Bajo* que normalmente está materializada por otra guitarra, resulta muy significativa en un momento en que la guitarra inicia su despegue hacia tareas musicales de mayor

⁴⁵ A estas obras hay que añadir las trece sonatas que figuran en el posterior manuscrito de esta *Explicación*, fechado en Veracruz (México) en 1776. Así se refiere A.MEDINA a las piezas de Vargas y Guzmán: "Estas pequeñas obras tienen un claro valor didáctico. Son piezas sencillas, sin pretensiones de otro tipo. [...]. Un gusto preclásico, deducible de la simplicidad de determinados diseños, así como una marcada sensibilidad, servida por el tono menor, entre otros detalles, otorgan un razonable valor musical a las composiciones recogidas en la *Explicación*". (Cfr. J.A.VARGAS y GUZMAN, *Explicación de la Guitarra* (Cádiz, 1773), Ed. de Angel Medina Alvarez, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994, *Estudio Introductorio*, p.XXXIV.).

⁴⁶ B.SALDONI, *Diccionario*, Op.cit., vol IV, pp.43-44.

protagonismo. Así, teniendo la condición de un instrumento no solo melódico sino también armónico, necesitando para la ejecución de sus *canturías* del fundamento de un bajo que sostenga a las mismas.

En las notas al programa de un concierto que lleva por título *La música para dos guitarras*, después de recordarnos Juan José Rey los antecedentes históricos de este tipo de música ⁴⁷ nos ha dejado escrito lo siguiente: "En los principios del siglo XIX debió ser bastante general la afición al dúo guitarrístico, porque, aparte de los que integran este programa [Fernando Ferandiere, Ysidro Laporta y Fernando Sor], conocemos otros más de Antonio Abreu y algunos anónimos, y tenemos noticia de unos que Mariano Alonso y Castillo dedicó a Federico Moretti (están registrados en la Biblioteca del Conservatorio, pero han desaparecido). En líneas generales, podemos dividirlos en tres estilos:

- para *primera guitarra* y bajo. La segunda guitarra tiene escritas solamente notas sueltas, pero debe realizar la armonía según las leyes del bajo continuo.

- para guitarra principal y acompañante. La guitarra tiene escritos arpeggios más o menos simples. Da la impresión de que son obras para maestro y discípulo.

- para dos guitarras concertadas. El trabajo está equitativamente repartido en tre los dos ejecutantes." ⁴⁸

Así mismo, sobre los *Seis Divertimentos* para dos guitarras de Fernando

⁴⁷ Se remonta en su comentario JUAN JOSÉ REY a la obra del vihuelista Enríquez de Valderrábano, *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547) en donde se incluye "una música para *discantar* en la que intervienen una vihuela y una guitarra, haciendo esta última un *ostinato* muy simple sobre un acorde", también se recoge en dicho comentario el eco que de esta práctica hace Fray Juan Bermudo en su *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1555), nos trae también la noticia de Saldoni ya citada, concluyendo su recorrido histórico con la referencia a las trece *Sonatas* del segundo manuscrito de la *Explicación* de Vargas y Guzmán y un recuerdo para el P.Basilio, del cual nos dice Soriano Fuertes que su *pasión dominante como guitarrista fue componer y tocar dúos*". (Cfr. JUAN JOSÉ REY, *La música para dos guitarras*. *Notas al Programa* en Ciclo de Guitarra Española del Siglo XIX, Fundación Juan March, Febrero 1985, p.42).

⁴⁸ *Ibid.*, pp.42-43.

Ferandiere, incluidos en el *Programa del Concierto* referido, J. José Rey dedica el siguiente comentario en forma de aviso para oyentes críticos: "Conviene avisar a posibles espíritus críticos antes de escuchar esta música: no se trata de música *grande*. No podría ser de otra manera, puesto que nos encontramos en los comienzos de una época y un lenguaje nuevos. Así lo expresa el autor cuando dice en su método que lo que pretende con su música de guitarra es que sirva *al que la toca, de diversión y recreo: y al que la oye, de ver que un instrumento nacional (y hasta ahora desconocido) se logra ver entre los instrumentos de la orquesta sacando su partido como el mejor*" ⁴⁹.

Con respecto a las tres distinciones de *dúos* establecida por J. José Rey, tanto los *Seis Divertimentos* como los *Seis Dúos* de Ferandiere estarían incluidos en el tercer grupo de obras para dos guitarra concertadas, teniendo que ubicar -aunque con ciertas reservas- las dos *Sonatas de Guitarra a solo y Bajo* en el primer grupo para *primera guitarra y bajo* ⁵⁰.

Con respecto a la *apreciación* de J. José Rey sobre los *Seis Divertimentos* de que "no se trate de música grande", sin disentir de esta apreciación, sí debemos de hacer constar que se trata de la obra más elemental escrita con estas características por Ferandiere frente a la mayor entidad musical de los *Seis Dúos* y las dos *Sonatas*.

Con respecto a las obras de la *Explicación* de Vargas y Guzmán que valoradas en su conjunto por A. Medina son "composiciones de estructura binaria, con dos secciones de ocho o diez compases que enlazan literalmente con el material

⁴⁹ Ibid., p.44.

⁵⁰ En este punto, manifestamos nuestra reserva a las funciones que de manera inequívoca y determinada asigna Rey a la 2ª guitarra, cuando trasladamos su aseveración a las dos *Sonatas* de Ferandiere: "La segunda guitarra tiene escritas solamente notas sueltas, pero debe realizar la armonía según las leyes del bajo continuo". Este *debe* nos parece un tanto inflexible, sobre todo en un momento en que la guitarra se está alejando de sus funciones acompañantes herederos del Barroco, para empeñarse en otras funciones musicales y con un carácter acompañante de naturaleza musical muy distinta. Es evidente, por otra parte, que "las notas sueltas" a que alude Rey, en el caso de las *Sonatas* de Ferandiere, en algunos pasajes pierden esa condición, llegando de forma pasajera a *concertar* con la guitarra 1ª. No obstante, no estamos en condiciones de rebatir este aserto. Quede pues la observación hecha, que en nuestro caso procede de una intuición que, a falta de documentos que aportar, nos provoca una duda. Por último, al hilo de estas observaciones, recordar las recurrentes distinciones entre el *bajo continuo* y el *bajo fundamental* que en las voces de F. Moretti a través de su *Gramática* y del propio Ferandiere en el *Diálogo* de su *Arte* tuvimos ocasión de considerar al estudiar la obra teórica de nuestro músico.

sonoro de la primera parte [...]" ⁵¹, los *Seis Divertimentos* de Ferandiere presentan cuatro secciones, con un cambio de tonalidad al tono relativo o bien a su homónimo menor, en la tercera sección y la reexposición del tema inicial en el tono principal en la cuarta sección que presenta siempre mayores dimensiones que las secciones anteriores. Si en los primeros *Divertimentos* la segunda guitarra recurre con frecuencia a un movimiento paralelo de terceras con la guitarra primera, que alterna con una función acompañante por medio de arpeggios, a medida que avanzan los sucesivos *Divertimentos*, esta segunda guitarra presentará con respecto a la línea superior de la primera guitarra momentos más independizados.

Música sin duda sencilla, sin mayores pretensiones, cuya principal finalidad estriba en concertar dos guitarras para el ejercicio y recreo de los aficionados.

Frente a este juego de *Seis Divertimentos*, los *Seis Dúos* responden a planteamientos más ambiciosos. Constando de dos movimientos, en los primeros movimientos, a excepción de los dos primeros dúos -el segundo de ellos es un Rondó- existe un comportamiento formal que se aproxima a la forma sonata. Ahora bien, la establecida estructura de exposición, desarrollo y reexposición, se encuentra casi siempre diluida en su parte central a lo largo de las dos o cuatro secciones de que constan estos movimientos. El uso recurrente de progresiones, repetición de diseños melódicos, muchas veces ajustados a las características del instrumento, dan como resultado una música que se va sucediendo sin tener muchas veces una dirección, con pasajes de carácter transitorio y episódico, cuya única justificación está en "entretener" la música que terminará por reencontrarse con el tema inicial, dando lugar así al fin de este recreo.

Es sin duda el *Dúo nº 4* el de mayores logros musicales, desvelando en algunos de los pasajes al Ferandiere que habría detrás de esos *6 Conciertos de Guitarra á grande orquesta* anunciados en su *Catálogo*. Con un primer movimiento *Allegro Moderato*, articulando en dos secciones, se sucederán a lo largo de las mismas, pasajes de naturaleza solística en un juego muy equilibrado de las dos guitarras, que en ocasiones nos descubre la vena

⁵¹ A.MEDINA, *Explicación*, Op.cit., p.XXXV.

romántica de su autor, junto a otros con resonancias barrocas ⁵².

El *Rondó* que sucede a este *Allegro Moderato*, dividido en cuatro secciones, presenta una elaboración muy lograda que no decae en ningún momento, con un *Final* dispuesto de 16 compases -tras el *Da Capo*- 16 compases que viene a rematar con brillantez la conclusión del *Rondó* ⁵³.

Sin duda, tanto en este *Dúo* que destacamos, como en en los restantes, la dependencia de la 2ª guitarra con respecto a la 1ª que observamos en los *Divertimentos*, está plenamente superada, comenzando en algunos de estos *Dúos* la 2ª guitarra el tema inicial que imitará a continuación la 1ª guitarra.

Las *Sonatas*, con dos movimientos, un *Allegro Cómodo* y *Rondó (Allegro)* la *Tercera*, y un *Allegro con expresión* y *Minuet (Allegro)* la *Cuarta*, presentan en sus primeros movimientos dos secciones con un tratamiento musical, que a diferencia del que existía en los *Dúos*, resulta más concentrado en el desarrollo temático, con un detenimiento mayor en la región dominante del tono, para llegar a la reexposición del tema inicial en la última parte de la segunda sección, con un regreso a la tonalidad principal más logrado. Hay en este sentido un mayor orden y coherencia modulante, que cuenta con el concurso de un bajo, que pierde a menudo su función fundamental, para concertar, glosar muy discretamente y sobre todo doblar la voz de la guitarra. Por otra parte, el orden y claridad expositiva precisos para poder derivar después en un desarrollo temático que conduzca posteriormente a un interés musical

⁵² Con un comienzo, por parte de la guitarra 1ª, de gran impulso en sus diseños y escalas muy bien sostenido armónicamente por la 2ª guitarra, a partir del C.12 se iniciará un tema de claro signo romántico, que imitará la guitarra 2ª, para en el C.19 tener lugar la incorporación de un nuevo motivo temático en la dominante, llegando posteriormente a una pequeña *cadenza* final en la guitarra 1ª (CC.23-25) que cerrará la 1ª sección. En la 2ª sección, el estilo imitativo entre las dos guitarras se mantendrá, llegando a una reexposición del primer tema (C.39), esta vez en el tono principal que desembocará, tras una escala descendente de ligados, en un pasaje de cuatro compases (CC.42-45), donde las dos guitarras se distribuirán un nuevo tema de claras filiaciones con el *cannon* de Pachelbel, llegando tras esta inesperada cita y tras un compás puente, a una *cadenza* final de la guitarra 1ª sobre la dominante de gran brillo y ejecución (CC.47-48).

⁵³ Con un estribillo inicial de ocho compases articulados en dos frases que se repiten, consta de cuatro secciones que guardan gran relación con el motivo del estribillo. En la 2ª sección, tras un inicio derivado de la cabeza del tema del estribillo, se sucederán una serie de progresiones que concluirán en una pequeña coda que en su terminación final remiten a la segunda frase del estribillo. La 3ª sección en el tono homónimo menor de la tonalidad principal, presentará un tema claramente derivado del estribillo, llegando finalmente la 4ª sección, que con un pulso de tresillos en la guitarra 1ª, llegará a un interesante juego entre las dos guitarras con una línea melódica cruzada que llevará a un calderón sobre el acorde de Dominante, que tras una *cadenza ad libitum* de la guitarra 1ª en un movimiento cromático ascendente (C.90) llevará al estribillo (D.C.). Concluyendo el *Rondó* con un *Final* dispuesto a continuación del estribillo: "dexando el último compas para venir al siguiente final", como consta en la partitura.

creciente, se pierde a veces en progresiones que más que aumentar la tensión, "paran" la música. Al hilo de estas consideraciones, resulta muy ilustrativa la comparación entre la *Tercera Sonata* de Ferandiere y una *Sonatina* para piano de juventud de J.Haydn ⁵⁴, al partir ambas obras del mismo motivo inicial en la tonalidad de SolM. Frente al equilibrio y proporción de las dos secciones del primer tiempo de la *Sonatina* del maestro vienés, con una elaboración temática que no pierde nunca su procedencia y con unos períodos y regiones tonales perfectamente delimitadas en sus cadencias. El primer movimiento de Ferandiere necesitará mayor extensión para ofrecernos un discurso musical más periférico y disperso frente al tema inicial.

Será en los segundos movimientos, y de forma más nítida en los *Minuet*, donde Ferandiere consiga alcanzar los valores más seguros de proporción, equilibrio y claridad clásica. El *Minuet Alemán* del *Dúo n.º2*, junto al *Minuet* de la *Sonata Cuarta*, serán los mejores exponentes por sus simétricos períodos en cada sección (4 + 4), frente al *Minuet (Andante)* del *Dúo n.º5*, con una línea melódica alejada de la sencillez clásica y de mayor ejecución para la guitarra. Así mismo, tanto el *Rondó (Allegretto)* del *Dúo n.º2* articulado en cuatro secciones como primer movimiento, como el *Rondó (Allegro)* de la *Sonata Tercera* que consta de tres secciones con una reexposición completa del estribillo inicial en la tercera sección, presentan una mayor fluidez y coherencia temática que viene impulsada por el estribillo con un discurso más perfilado y rítmico, y que permite a su vez períodos conclusivos más terminados.

Frente a estas obras hasta aquí consideradas, la parte de violín de los *Tres Duos Nuevos para Guitarra y Violín* ofrece un discurso melódico de mayor elaboración temática y mayores recursos en quien fue violinista antes que guitarrista. La línea melódica que ejecuta el violín de estos *dúos*, hace presentir un papel de mero acompañante a la guitarra que no conocemos. Los primeros movimientos son de gran longitud, no decayendo el interés del discurso. Hay más coherencia interna entre los temas, progresiones,

⁵⁴ Se trata de la *Sonatina* en Sol Mayor, Hoboken XVI:8 de J.Haydn, y que pertenece al grupo de 28 Sonatas escritas antes de 1766. Consta de *Allegro*, *Minuet*, *Andante* y *Allegro*. En nuestro estudio hemos utilizado: HAYDN, *Seis Sonatinas para piano*, Unión Musical Española, Madrid, 1976, pp.10-13.

modulaciones; todo parece más integrado orgánicamente. La elegancia clásica con que se conduce la voz del violín en el *Allegro brillante* del *Duo II* es innegable, con un discurso materializado en 146 compases y dividido en seis secciones, retomará el tema inicial en la tonalidad principal en la última sección, después de haber transitado por tonos vecinos y el homónimo menor (Re m). En el *Romance (Andante)* del *Duo II*, que a modo de *lied* y en la tonalidad de Mi m, presenta una melodía contenida y de clara naturaleza romántica, lamentamos no conocer la parte de guitarra que, presentimos con una decisiva función acompañante.

Si en los *Divertimentos* primeros cabía pensar en los aficionados como destinatarios de los mismos, en el caso del *Tema con diez variaciones para Guitarra* que Ferandiere presenta como "música característica y propia de este Ynstrumento", solo cabe pensar en *tocadores que hagan cantar al instrumento*. Ferandiere aquí, sobre un tema de claro relieve contrapuntístico, desarrolla diez variaciones -demasiadas- cuya principal función estriba en mostrar las posibilidades de la guitarra en detrimento del equilibrio formal que cabría pedir a una forma de estas características. Las variaciones se van sucediendo en un plan de menor a mayor dificultad, siguiendo una variedad de efectos instrumentales que no siempre va acompañado del interés y variedad musical esperado en este tipo de obras. Frente a las variaciones: 1ª *cantable*, 3ª *Imitando Clarines y Flautas*, 5ª *a Dúo* [de 3^{as}], 7ª *de arrastres y campanelas* y 8ª, donde los efectos buscados sirven también a un discurso musical, con pasajes de verdadera inspiración y fantasía, las variaciones: 2ª *de tresillos*, 4ª *de ejecución y manejo*, 6ª *de octavas*, 9ª *difícil* y 10ª *sin mano derecha*, de mayor ejecución y dificultad sin duda, presentan un interés musical más plano, llegando incluso a veces a momentos de imposible virtuosismo musical, como es el caso de una escala hasta el Re ⁶ (C.191) ⁵⁵ de la variación 9ª, no pudiendo decir lo mismo de la 10ª variación sin la mano derecha, que resultaría más practicable en la guitarra de seis órdenes de menor tensión y con *más cuerdas* que nuestra guitarra actual, pudiendo por ello oírse más los

⁵⁵ Dicho Re ⁶, solo es posible ejecutarlo fuera del diapason, dando como resultado un sonido de muy corta vida, por lo que la ejecución de esta escala resulta realmente comprometida, aunque obedece al deseo de su autor que quería para la guitarra "un paso de carreras tan dilatado, que llegan a unirse los dedos de la mano izquierda con los de la derecha". (Cfr. F.FERANDIERE, *Arte*, Op.cit., *Al Lector*, [p.5]).

ligados.

Conclusiones.— En primer lugar, la pequeña pero digna ofrenda musical de Fernando Ferandiere para la Iglesia, el Teatro y la Cámara, son suficiente prueba para reconocer la formación y el oficio de éste como compositor. Sus obras, en líneas generales, siguen los dictados formales y la textura interna que presentan otras obras coetáneas del mismo género en España, tanto en el tratamiento de las voces como en el comportamiento de los instrumentos en lo que a la música religiosa y escénica se refiere.

La pequeña muestra de su música instrumental inscrita en el círculo camerístico —en el que solo podemos ponderar la relación musical entre dos voces⁵⁶— y solista, ofrece una peculiar estructura con la singular voz de la guitarra incorporada a estas nuevas tareas musicales, donde la forma *Sonata*, entendida desde su categoría clásica, no tiene aún un asentamiento definitivo. No existe un dominio técnico con los suficientes recursos para *mover* la música desde sus puntos de partida hasta sus puntos de reposo; el resultado será el de un discurso musical disgregado en pequeños motivos, que no termina por conseguir una verdadera unidad temática dentro de la variedad conveniente. El tratamiento armónico carece del suficiente relieve para crear un verdadero juego de tensiones y distensiones, teniendo lugar éstas a través de los acordes de 7ª dominante, séptimo grado alterado, 6ª aumentada, que con una utilización muy primaria y transparente en sus intenciones, crean momentos o concluyen de forma suspendida la conclusión de un período.

Las modulaciones, a tonos vecinos o relativos, siguen siempre el mismo proceso a través de la atracción de la nota sensibilizada, convirtiendo al acorde al que pertenecen en la nueva dominante que a la vez se convierte en el secundario de la antigua tonalidad, sin mayores prolegómenos armónicos que preparen el terreno.

En cuanto al comportamiento melódico, éste se conduce por sucesivos motivos, determinados a veces por el lenguaje propio de la guitarra y otras en función

⁵⁶ El ejemplo de los "mutilados" seis cuartetos *Las cuatro estaciones del año*, con la única presencia de las voces de viola y violoncello, nos deja una sencilla "osamenta" armónica en la que en muy pocos momentos existe un protagonismo melódico de estas dos voces. Una vez más, nos queda la duda sobre la participación y relación que tuvieron las voces del violín y la guitarra para ilustrar y describir estas *cuatro estaciones del año* junto a las dos *Serenatas* que cierran este juego de seis cuartetos. En lo que respecta al *Dúo para dos Guitarras* del que sólo nos queda la parte de *Guitarra 2ª en Do*, el comportamiento de esta guitarra poco añade a lo ya visto en los otros *Dúos* que constan completos.

de la triada armónica en que se mueven, o bien a través de un hallazgo rítmico contrastante.

Así y con todo, hay que hacer constar la existencia de momentos logrados, que revelan a un buen "inventor" de música con la fantasía con la fantasía suficiente -preconozada en el *Diálogo* de su *Arte*- para conseguir líneas melódicas de verdadera belleza e inspiración, junto a otros momentos de verdadero interés por su contraste y variedad y que apuntan a ocasionales desarrollos temáticos no carentes de interés. No obstante, la tónica dominante estriba en la repetición de motivos, un recurrente uso de progresiones, junto a una variedad disgregadora de motivos episódicos, que ponen en evidencia generalmente la llegada de una reexposición carente del interés y emoción que supone el regreso al punto de partida.

Frente a la sincera sencillez de esta música, llena de valor histórico y que nos documenta muy bien sobre el estado de la cuestión en el ámbito de la sociedad burguesa, donde el músico debe afirmarse como artista liberal, las obras de nuestro músico, tanto las de género religioso como escénico, adquieren un tono más convencional, con las limitaciones, aciertos e influencias que le son propias en el momento histórico en que se crean y que ya hemos tenido ocasión de tratar pormenorizadamente con anterioridad.

Estas obras que hemos calificado de *incidentales* en nuestra *Enumeración*, presentan un discurso más seguro, con mayores defensas y recursos para su sostenimiento y nos muestran, sin mayores pretensiones, como *sonaba* nuestra música a finales del siglo XVIII en la Iglesia y en el Teatro, en un momento cultural e histórico donde todo parecía transformarse.

CONCLUSIONES

El estudio realizado sobre la vida de Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816) nos ofrece un mayor conocimiento sobre la época vivida por este músico en España, en los ámbitos eclesiásticos, teatrales y sociales a través de la nueva figura del músico liberal que es capaz de sustentar con un trabajo libremente elegido y que encuentra uno de sus principales apoyos para el desarrollo de sus actividades en la nueva sociedad burguesa.

La mención que de Ferandiere hace Manuel Godoy en sus *Memorias*¹, como el hecho de que no precise la dirección de su casa al anunciar alguna de sus obras en el *Diario de Madrid*²: "de venta en casa del autor", son pruebas evidentes 1º del reconocimiento del que goza como músico, y 2º de la popularidad que tiene en los ámbitos musicales en que se mueve.

Así mismo, la *Lista de las Señoras y Señores Subscriptores* aparecida en su *Arte*, y a la que dedicamos un capítulo en nuestra *Memoria*³, además de reforzar nuestras conclusiones anteriores, muestra la realidad de una sociedad ávida por tener una actividad musical en la que no faltan aristócratas, músicos de diferente posición y rango social, hombres procedentes del mundo teatral, que junto a otros hombres y mujeres no identificados, son testigos mudos del respeto y confianza con que cuenta Fernando Ferandiere en sociedad, a la vez que benefactores de su obra dedicada a la guitarra.

La figura de Fernando Ferandiere es, sin duda también, la de una personalidad activa en el entorno musical que el *Diario de Madrid* refleja entonces con la celebración de conciertos en casas particulares, ofertas docentes de *Profesores de Música*, la venta de partituras en Almacenes de música, etc.

Por otra parte, sus años al servicio de la Iglesia como violinista en diferentes catedrales de España, como los diez años pasados entre Málaga y Cádiz -figurando entonces como reza en la portada de su *Prontuario* como violín de la catedral y *compositor de Teatros*- ciudad esta última con una vibrante

¹ GODOY, MANUEL (Príncipe de la Paz): *Memorias*, Madrid: Atlas, B.A.E., 1965.

² Cfr. 1.6. Fernando Ferandiere y el entorno musical de una época a través del *Diario de Madrid* (Biografía).

³ Cfr. 1.5.1. Lista de Subscriptores (Biografía).

actividad comercial, cultural y artística, con tres teatros, Español, Francés e Italiano, para una sociedad de casi 70000 habitantes, con una importante colonia extranjera de diversa procedencia. Junto a su posterior llegada a Madrid como *primer violín del Teatro Español y Francés de Cádiz*, cuya estancia le acabará convirtiendo en *Profesor de Música en esta Corte* y autor del *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*, hacen de Fernando Ferandiere una interesante figura de músico integrado en todos aquellos ámbitos que la sociedad demandaba entonces.

Así mismo, su posición con respecto a los modos y gustos extranjeros, a juzgar por los comentarios vertidos tanto en su *Prontuario* (Málaga, 1771) como en el *Arte* (Madrid, 1799), reflejan una actitud que a la vez que defiende unos intereses artísticos nacionales, permanece abierta a las nuevas influencias, sabiendo hacer un uso convenido y equilibrado de las mismas a través de sus obras musicales entre dos mundos totalmente abiertos y distanciados entre sí, como son las tonadillas y una música instrumental empeñada en el ejercicio camerístico con el singular protagonismo de la guitarra.

En otro orden de cosas, la obra teórica de Ferandiere no es la obra de un sesudo teórico abierto a las polémicas del siglo e inclinado a establecer sus criterios sobre cuestiones musicales permanentes. Su obra teórica responde a las necesidades de un músico práctico y compositor por transmitir sus vivencias antes que unos contenidos teóricos. En este sentido, el lenguaje claro y sencillo del que el autor del *Prontuario* y *Arte* hace gala, viene a confirmar sus propósitos. Junto al valor objetivo de muchos de los contenidos de estas obras, hay un valor añadido que radica en las noticias y opiniones vertidas por quien vive, desde su condición de músico, la realidad circunstancial que le rodea y nos la cuenta sin mayores preámbulos.

Del estudio pormenorizado que hemos realizado de estas obras, en el marco y contexto que les compete, los mensajes e informaciones suministrados por Ferandiere resultan muy avanzados a veces con respecto al momento histórico en que son proclamados. En este sentido, el *Arte*, lejos del rigor, orden de contenidos y sistema que cabría pedir a un tratado instrumental, ofrece su valor más seguro en la naturaleza de manifiesto sobre las nuevas tareas musicales que aguardan a la guitarra. Y aquí, la intuición de Ferandiere resulta genial, abriendo con su apasionado e iluminado discurso una nueva vía al instrumento.

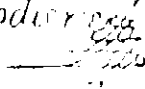
Así mismo, la música que nos ha dejado, siguiendo las pautas de la época en lo que a la música religiosa y escénica se refiere, muestra un lenguaje correcto, con un equilibrado tratamiento de las formas venidas de fuera, mientras que su música instrumental, siempre protagonizada por la guitarra, tiene un valor documental que excede muchas veces el propiamente musical.

En definitiva, el exhaustivo estudio que creemos haber agotado sobre la vida y obra de este músico paradigmático de su tiempo, arroja una serie de luces y sombras sobre un pasado musical que sigue en gran medida ignorado y como consecuencia, tratado con indiferencia, y que vive sumergido y mucho más aún en aquellas partes que hemos venido considerando como sujetos pasivos de unas influencias extranjeras y víctimas de un retraso arrastrado desde la caída de los Austrias.

Mui Ille. Señor

Fernando Ferandierez, Compositor, y Pri-
mer violon del Teatro Español, y Francis-
co de la Cueva de Cadix, y residencia en el
dho. A. S. D. A. S. con todo respeto dice:
Que desearo de ocuparme en varios de
los quincea vez uno de los violines di-
xos de quinquena de los Corrales
de esta Corte, y teniendo un fador de
apasionados de su profesión, que po-
dian inferir a A. S. el merito de la
composicion, y el violon de Cap.^{to} para
darse dadas muchas pruebas de todo
en los cinco never que reside en es-
ta Corte. En atencion a lo expuesto
que en cada compuesta ofrece dia
una Tuxtuella, adornada de cornalillas,
sin mas interes a el que tenga por
violon & Orquesta

A A. S. exp.^{ca} se digna admitirle por violon di-
xos de quinquena de los Corrales de esta
Corte, gracias que espera de la notoria
Benignidad de A. S. en que se cubra más
Madrid 2 de Mayo 1779.

Fernando Ferandierez


Apéndice documental

DOCUMENTO XXIX

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

Zamora. Año de 1646.

Fundación del Hospital Colegio Seminario San Pablo, por Dⁿ. Diego del Val, en el año 1646.

Fundacion del Hospital, /Colegio Seminario de musicos, Capillas/ y memorias, que fundo el señor/ D.^{or} D.ⁿ Diego del Val, Canónigo/ y Dignidad de Chantre de/ esta S.^{ta} Ig.^a Catedral de/ Zamora en el/ Año de 1646/ Para entregar al Sr. Dean.

(fol.1v.)

"Primeramente: porquanto yo el dicho chantre, Don Diego del Val, tengo alguna hacienda, y no tengo Heredero forzosso, que me suceda en ella: Es condicion, que he fundar, como por la presente fundo un Hospital de la advocacion de señor S.ⁿ Pablo, con un Collegio, a modo de seminario de ocho Collegiales, que sirvan el Choro de la dicha Sancta Iglesia, con nombre de seises, y para el sustento de los dichos collegiales, y demas Ministros de el dicho Hospital, y seminario, que adelante yrán expresados, y cura de los Pobres de el, los dexo, y señalo para su congrua y sustento mil ducados de renta en cada un año en los juros que tengo sobre los alcabales reales de esta ciudad de Zamora por privilegio de Su Majestad de a razón de veinte y veintidós el millar".

[...]

(fol.2)

"Item es condicion. Que los dichos ocho colegiales, ande entrar endicho colegio, por eleccion de los señores Dean, Y Cavildo de la dicha sancta Iglesia precediendo primero el examinarlos, en leer, y escribir, y que sepan algun principio de Gramatica, y que assimismo, el Maestro de Capilla, y sochantre de la dicha Santa Iglessia, den su parecer, y se informen de ellos, los dichos Dean y Cavildo, de sitienen voces, de suerte, que sean de provecho, para el servicio del choro de la dicha sancta Iglessia, que es el Ministerio, en que han de ocuparse, al qual ande assistir durante las horas, y oficios Divinos sinque puedan salir de el, a, ayudar a Missa, ni otro exercicio, ni Ministerio, sino fuere con mandato de el Señor Dean, Y Presidente, y de orden del Cavildo, y acoessa del servicio de el dicho Cavildo."

"Item es condicion. Quedemas de la condicion antecedente, los dichos Dean, Y Cavildo para haver de rrescivir los dhos ocho Colegiales, y que alguien de ellos se informen, con particular cuidado de sus

(fol.2v.)

costumbres, Y los que recibieren sean Hijos de Gente honrrada, y que tengan diez años de hedad, y no puedan estar, ni esten en el dicho Collegio, y seminario, por caussa alguna, por urgente, Y legítima, que sea, mas de asta, que tengan veinte y dos años de hedad; Y teniendolos salgan de el dicho Collegio, y se provea, otro, u, otros en lugar de los, que salieren, y hubieren cumplido la dicha hedad, de veinte, y dos años, porque, desde luego, en aviendola cumplido, les doy por exclusivos, y despedidos de el" ...

[...]

(fol.4)

"Item es condicion. Que para que los dhos collegiales, salgan con educacion, y enseñanza, del dho seminario, en cada undia, acavada de salir de las horas una ora por la Mañana, y otra por la tarde, se les de licion de gramatica, y de canto: de canto por la mañana, y por la tarde de Gramatica, Y para la enseñanza de la Mussica, los dichos señores Dean, Y Cavildo nombrarán la perssona que le pareciere a proposito para el dicho efecto, el qual hade tener obligacion, ayradar la dicha licion, al dho seminario, porque aprendan con cuidado, y no se distraigan, con los Mozos de Choro, y Misseros de la Yglesia, y por este trabajo le señalo, Quatro mill mrs de salario, en cada un año, que se le paguen de los Mill Ducados, de que llebo dotado el dicho hospital, y seminario, y la leccion de gramatica se la ade dar el Administrador, que fuere de el dicho hospital, y seminario;"

[...]

(A.C.ZA, fol.1v., fol.2 y 2v. , fol. 40)

DOCUMENTO II

Zamora. 4-IX-1750.

Despedida de F.Ferandiere del Colegio a causa de una fuerte tos.

*"En la Ciudad de Zamora a quatro dias del mes de Sep.^{re}
de mill setez^{os} y zinquenta los S.^{res} Dean y Cav.^{do} De la
Santa Yglesia Cathedral de esta ciudad estando Juntos
en su Cav.^{do} ordinario en la Capilla Del S.^{or} Santiago
de ella como lo tienen de costumbre"*

[...]

*Despidese á un
chico del Semin^o*

*"Se despidió a un chico Del Colegio llamado
de apellido farandiel (sic), q.^e se havia
rezivido pocos dias á p^r que haviendole asaltado una
gran tos informó el Medico q.^e segun la calidad de
ella, quedaria dho Chico con el pecho dañado y p^r
consequenzia sin poder cantar."*

(A.C.ZA. Libro de Actas Capitulares, 1745-52)

DOCUMENTO III

Zamora. 20-XI-1750.

Nueva solicitud de F.Ferandiere, restituida su salud, para ser admitido en el Colegio.

"En la ciudad de Zamora a veinte días Del mes de Noviembre De mill setez.^{os} y zinq.^{ta} los S.^{res} Dean y Cav.^{do} De la S.^{ta} Yglesia Cathedral de esta ciudad" [...]

[...]

Otro [memorial] de un seminarista despedido "Viose un memorial De Fernando De la Farandiel (sic) Coleg.^l que fue Del seminario despedido pidiendo que respecto de que havia zesado el motibo p^r que se le havia despedido (que era una gran tos que se rezelava le dañase el pecho) se le bolbiese a recibir prezediendo informe del Medico y visto y conferido no hubo lug^r asu instancia, y p.^{ra} q.^e conste se mando poner p^r acuerdo que firmo el dcho S.^{or} Dean en nre del Cav.^{do} como es costumbre de que yo el Notario Sec.^{ro} doy fee"--

Antemi

D Vargas

D. Raymundo Zuazo.

N^o Sec.^o

[rubricado]

[rubricado]

(A.C.ZA. Libro de Actas Capitulares 1745-52)

DOCUMENTO IV

Zamora. 16-VIII-1751.

Nueva solicitud de F.Ferandiere, esta vez con la mediación de D.^ñ Pedro Arana, para ser admitido en el Colegio una vez restituida su salud.

*"En la ciu^d de Zamora a diez y seis dias del mes de
Agto de mill setez^{os} y zinquenta y un años los S^{tes} Dean
y Cav.^{do} De la Santa Yglesia Cathedral de esta ciu^d."*
[...]

[...]

Mem.^l De Fernando De Farandiel *"Viose un Memorial de fern.^{do} de la farandiel (sic)
Collegial que [ha] sido del ospital Seminario de esta
dha Sa^{ta} Yglesia en que suplicava sele volbiese a
rezivir en dho seminario por estar ya bueno del
accidente que padezia en su salud y fue motibo de que
se le despidiese y en su vista sin embargo De que el
S.^{or} D.^ñ Pedro de Arana como uno de los patronos del
referido Seminario dijo se hallava informado de que
era zierto se hallava ya dho muchacho bueno se votto
y acordo que dho S.^{or} Arana y su compañero dispongan se
le examine en lo tocante a la voz y que así mismo
zertifique el Medico en forma por lo tocante a su
salud y que se vea si el muchacho de Toro adelanta
para en su defecto tomar la probidenza combeniente y
para q^e conste se mande poner por acuerdo que firmó el
dho S.^{or} Dean en nre del Cav.^{do} como es costumbre de q.^e
yo el nottario sec^{io} doy fee"*

El Dean

Antemi

[rubricado]

Raymundo Zuazo

Ser^o

[rubricado]

(A.C.ZA. Libro de Actas Capitulares 1745-52)

DOCUMENTO V

Zamora. 20-V-1752.

Acuerdo para que el médico del Cabildo certifique la salud de F.Ferandiere, pretendiente al Colegio Seminario, una vez haya sido reconocido éste ante los Patronos del Seminario.

"En la ciudad de Zamora a beinte dias del mes de Mayo de mil setezientos cinq.^{ta} y dos los Señores Dean y Cabildo de la S^{ta} Igl.^a Cathedral de esta dha ciu^d"
[...]

[...]

<i>Memorial de Fernando Farandiel</i>	<i>"Biose un Mem.^l de Fernando farandiel (sic) en que suplicaba que respecto de allarse ya bueno de la adzidente del pecho que fue causa de que se le despidiese del Seminario se le bolbiese á admitir y prezediendo haber entrado el S^r Aberna y salido el S^r Prior se boto y acordo que el Medico del Cabildo Certifique de la sanidad de dho pretendiente y que los Señores Patronos de dho Seminario hagan se le examine y reconozca en presenzia de ellos y informen de todo al Cab.^{do}"</i>
---------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(A.C.ZA. Libro de Actas Capitulares 1745-52)

DOCUMENTO VI

Zamora. Año de 1759.

Ayuda de costa que recibió el colegial Fernando Ferandiere a su salida en razón del vestido.

"En la Ciud^d de Zamora à veinte y ocho De oct^{ra} de mill sette z.y sesenta años los S.^{tes} Dⁿ Juan Joseph Duro Del Saz y Dⁿ Thomas Joseph Duro De Ribera Canonigos de la S.^{ta} Iglesia Cathedral desta dha [...] tomaron cuentas á D.ⁿ Juan Albarez de Olmedo red.^{or} perpetuo desta Ciud^d de las rentas y efectos del Hospital Seminario que en dha S.^{ta} Iglesia fundo el S.^{or} Chantre Dⁿ Diego del Val como May.^{or} De dho seminario tocantes a los puntos del año de mill setez.^{os} zinquenta y ocho para gastos del siguiente de mill setez.^{os} zinquenta y nueve las quales se le thomaron en la forma siguiente" [...]

[...]

[Año 1759]

Auida de costa

al Colex.^l Farandiel

"Bajansele ciento y veinte r.^s de V.ⁿ que por libranza Del Cabildo pago a Fer.^{do} farandiel (sic) Colexial que fue de dho Seminario los mismos que por Acuerdo del Cabildo se le mandaron dar de Auida de costa y en quenta de lo que es costumbre darles al tiempo de la salida por razon de Bestido como consta de dha libranza y rezibo q.^e pres^{da}" [...]

(A.C.ZA. Seminario. Libro de Cuentas. 1723-1775)

DOCUMENTO VII

Mondoñedo. Año de 1705.

Constituciones.

CONSTITUCIONES

*ESTABLECIDAS POR EL MUY ILUSTRE,
Y Reverendisimo Señor D. Juan de
Liermo, Obispo, y Señor de
Mondoñedo,*

JUNTAMENTE

*CON LOS ILUSTRES SEÑORES DEAN, Y Cavildo de
dicha Santa Iglesia, y con su consen / timiento, en el
año de mil quinientos y setenta / y nueve, para el
buen gobierno de ella, asi en lo que toca al servicio
de el Altar, y Coro, y Ofi / cio de los Prevendadaos,
y otros Ministros, / como el Cavildo, y conservacion de
/ la Hazienda de la Mesa / Capitular.*

EXPLICADAS, MO -

DERADAS, Y AÑADIDAS NUEVAMENTE

*segun la necesidad, y estado de los tiepos pre /
sentes por el Ilustrísimo Señor D.Manuel Fra / cisco
Navarrete Ladron de Guevara, Obispo, y / Señor de
Mondoñedo; y dichos Señores / Dean, y Cavildo, en el
año de mil / sietecientos y quatro.*

*IMPRESSAS EN SANTIAGO, EN LA IM-
prenta de Antonio de Aldemunde. Año 1705.*

DOCUMENTO VIII

Mondoñedo. Año de 1705.

CONSTITUCIÓN DIEZ Y NUEVE del oficio de Maestro de Capilla.

[...]

Num.3.

"Ordenará á los Cantores, Mozos de Coro, y Ministriles lo que cada uno huviere de cantar, y tañer, así al Facistol, como los Organos, los quales le obedecerán en todo lo que á su Oficio incumbe, y el que no lo hiciere, sea multado en un real por cada vez, y quando se huviere de cantar canto de Organo, entrará en el Coro al principio de la Tercia, y en las Visperas, quando se comenzare Deus in adiutorium, y en los Domingos de el año antes de el Asperges, y no lo haciendo sea multado en un real, y lo mesmo se entienda de los Cantores, y Ministriles, los quales tampoco podran tomar recreacion en las Fiestas, ni en sus Visperas, quando ay canto de Organo."

[...]

Num.4.

"Los Ministriles estarán con todo silencio en el lugar, donde tañen. No tañerán Canciones profanas, y quando tañieran, o fueren en las Procesiones, siendo legos vayan descubiertos, y para que estén diestros en

su oficio, todos los Martes, y Viernes, que no fueren fiesta á las ocho de la mañana en hivierno, y á las nueve en verano, se junten en casa de el mas antiguo, ó en otro lugar, que el Dean, y Cavildo les señalare, y alli se exerciten en su Musica, y prevengan las cosas que huvieren de tañer para que no aya falta, y el que la hiciere en la Iglesia, tenga un real de pena, y uno de dichos Ministriles, que el Cavildo señalare, será obligado enseñar los Mozos de Coro y Acolytos que quisieren aprender sin llevarles cosa alguna por ello".

(A.C.MO. Constituciones. Año 1705)

DOCUMENTO IX

Mondoñedo. Año de 1705.

CONSTITUCION VEINTE de el Oficio de Sochantre.

*[...] "entonar en el Coro, y Procesiones lo que se
huviere de cantar, tambien subirá a dar el tono en las
siete Antiphonas de la O a las Dignidades que les
tocare por turno, entonando juntamente con ellos.
[...]. Tendrá mucho cuydado en detener el Coro, quando
se apresurare, que se haga mediacion en los Psalmos,
se aguarde un Coro á otro sin encontrarse, y que todo
vaya con igualdad, y bien pronunciado" [...]*

(A.C.MO. Constituciones. Año 1705)

DOCUMENTO X

Mondoñedo. 9-IX-1761.

Pretension a ocupar una plaza de violín.

Cavd. Ordn.^o Miercoles 9. de Sep^{te} de 1761.

[...]

Violin

*"Leyose otro m^l. de un Pretendiente a Violin,
y se acordo examinarle para ynformarse de su
habilidad."*

[...]

el Deann

Antemi

Villaami

Prior r^o

[rubricado]

[rubricado]

(A.C.MO. Libro de Acuerdos y Actas Capitulares. 1755-64)

DOCUMENTO XI

Mondoñedo. 11-IX-1761.

Admisión de Fernando Ferandiere como violín de la Catedral de Mondoñedo.

Admitiose un
violín

"Cav^d ordinario 11 de Sep.^{te} de 1761.

*Juntos los S^{tes} Dean, Ch^s Lictoral. Prior,
Mellia. Verm^z, Busto, Moscoso, Quiroga, Fr^z Peña,
Doval, Periz^o, Vaom^{de}, Yedra, Zidras, y los S^{tes} Braña,
Folg.^a Villap^{os}, y [...].*

*Con este Cav.^{do} se admitio a Fernando Ferandiere por
Violin con el salario de cien ducados de renta anual
con la prevista*

*obligaz.ⁿ de enseñar devalde aqualq.^a chico queeste en
proporcion de aprender este Instrum.^{to}"*

[...]

el Dean

Antemi

Villamil

Prior

[rubricado]

[rubricado]

(A.C.MO. Libro de Acuerdos y Actas Capitulares. 1755-
64)

DOCUMENTO XII

Mondoñedo. 27-X-1762.

Fernando Ferandiere pide una ayuda al Cavildo.

"Cavildo ordinario de Miercoles 27 de Octubre de 1762"

[...]

*M.^l de el violinista
ferandier suplicando
un socorro*

*"Lei otro memorial del musico violinista fernando
ferandier (sic) en q.^e supl.^{ca} le socorriese el Cav.^{do}
con una Limosna y visto p.^r dhos. S.^{tes} mandaron al S.^r
fabricario le socorriese con doszientos r^sv. sin
exemplar y q^o assi dho S.^r como yo S.^{rio} le
aperzibiesemos aque cumplixe mexor con su obligaz.^{on}
que de no executar lo assi se tomaran otras
providenzias."*

[...]

el Dean

[rubricado]

Antemi

Sanz

pros.^{rio}

[rubricado]

(A.C.MO. Libro de Acuerdos y Actas Capitulares. 1755-64)

DOCUMENTO XIII

Mondoñedo. 27-X-1762.

Anotación en el Libro de Cuentas de la ayuda de costa a Fernando Ferandiere.

"Quentas quese thoman al S.^{or} D.ⁿ Sevastian de la Peña Alfeiran, Canonigo de la santa Iglesia Cathedral de la ciudad de Mondoñedo, de tres años que ha sido fabricario. En ella, contados desde primero de Julio de milsetezientos sesenta y uno, hasta fin de Junio de milsetezientos sesenta y quatro" [...]

[...]

"mas duzientos r^{es} que Encar.^{do} de 27 de Octt^e de 62 semandaron dar por razon de ayuda de costa a fernando ferandier (sic)" ... 200

(A.C.MO. Cuentas de Fábrica Vol.II. 1743-97)

DOCUMENTO XIV

Mondoñedo. Años 1761, 1762, 1763.

Anotaciones de las faltas de Fernando Ferandiere en el espacio de tres años (1761-63) en los cuadernos de Fabrica.

(cuaderno)

"Fabrica que empieza en primero de Julio de 61. Y acaba en el ultimo de Junio de 62. Siendo Contadores los Senores Canonigos el Señor D.ⁿ Y^{ng} de Yedra , y quiroga. y el Señor D.ⁿ Ignaziozidras"

"fabrica de Sep.^{bre} de 61. siendo Contadores el S.^r Can.^o D.ⁿ Ignacio zidras."

[...]

"fabrica de Octubre de 61. Siendo Contador el S.^r Can.^o D.ⁿ In^g de Yedra"

[...]

"en 18 falto a la primeras visperas de la dedicacion de la Iglesia el Musico fernando ferandier (sic)."

[...]

"fabrica de Junio de 62 siendo contador el S.^r Con.^s Yedra"

[...]

"en 7 faltaron a las Visp.^{as} al Canto de organo, Baño,

*Lopez y el Clarin en 18 falto al Canto de organo
Fernandier (sic)"*

*"Fabrica que empieza en 1^o de Julio de 1762 y acaba en
fin de Junio de 1763 siendo conta^{res} los S.^{res} D.ⁿ Jn.^o
Dobal y D.ⁿ Jn.^o de Parga"*

*"Fabrica de Julio de 1762 siendo conta^{or} el S.^{or} d.ⁿ Jn.^o
Ant.^o Dobal"*

*"En dos faltó el Violinista Fernandier (sic) al canto
de Organo dela Visitacion por la mañana."*

*"Fabrica de Octr.^e de 1762 siendo contador el S.^r d.ⁿ Jn.^o
de Parga y Vaam^ol"*

[...]

*"el Oboe se fué el dia 7 del pres^{te} mes, por la mañana.
En 22 faltó al Concierto de Musica dela Misa Mayor de
la translacion de S.^r Rosendo el Musico Ferandier
(sic)"*

[...]

*Fabrica de Nob^{te} de 1762 siendo conta.^{or} el S.^{or} d.ⁿ Juan
Antonio Dobal*

[...]

*"En 29 faltó al concierto de Violines de la Misa Mayor
el Músico Ferandier (sic) ="*

[...]

"Fabrica de Dy^{te} de 1762 Parga.....

[...]

*"En 11 faltó al Concierto de Violines dela Misa Mayor
de S.^{ta} Barbara el Musico ferandier (sic)"*

[...]

*"Fabrica de Hen^o de 1763 siendo cont.^{or} Dⁿ Jn^o Ant^o
Doba]"*

[...]

*"En 23. faltó el Musico Zarandier (sic) al Concierto
de Violines ala Misa Mayor"*

*"En 25. faltó al Concierto de Violines a la Misa Mayor
dela Conbersion de S.ⁿ Pablo el Musico Zarandier"
(sic)*

[...]

*"Fabrica de Marzo de 1763 siendo cont.^{or} el S.^{or} D.ⁿ Jn^o
Ant.^o Doba]"*

[...]

*"En 24. faltó al Concierto de Violines delas primeras
Visperas de la Anunciacion el Musico Fernandier
(sic)."*

*"Fábrica de Abril de 1763 siendo Conta.^{or} el S.^{or} d.ⁿ
Jn^o de Parga"*

[...]

*"En 25 falto al Concierto de Violines dela Misa Mayor
el Musico Fernandier (sic)"*

*"Fabrica de Maio de 1763, siendo Cont^{or} el S^r D.ⁿ Jn.^o
Antonio Dobal"*

[...]

*"En 24. faltó al Concierto de Violines dela Misa Mayor
el Musico Fernandier (sic)" =*

*"Fabrica de Junio de 1763 siendo conta^{or} el S^r Dⁿ Jn^o de
Parga"*

[...]

*"En 29 faltó a las 1^{as} Visp.^{as} de S.ⁿ Pedro el musico
ferandier (sic)"*

[...]

(A.C.MO. Fabrica. Cuadernos, 1761-1763)

DOCUMENTO XV

Oviedo. 13-VIII-1762.

Pretensión de Fernando Ferandiere para ocupar plaza de violinista en la Catedral de Oviedo.

Cav.^{do} 13 de Agosto de 1762

[...]

*Pretension de un
musico*

*"Leiose una carta de fernando Gerandiere (sic) musico
Biolin en la S.^{ta} Ig.^{la} de Mondoñedo que dice desea
benirse a esta S.^{ta} Ig.^{la} y quebendra aser oido, se
acordo que si biniese sea de su cuenta y no de la del
Cav.^{do} "*

(A.C.O. Libro de Acuerdos, 1761-66, t.57, fol.58)

DOCUMENTO XVI

Oviedo 21-VII-1763.

Nueva pretensión de Fernando Ferandiere para ser admitido como violinista en la Catedral de Oviedo.

Cavildo 21 de Jullio del 1763

[...]

Pretende un Biolin y no se admite *"Leiose un memorial de fernando ferandier musico Biolin empleado en la S.^{ta} Igl.^a de Mondoñedo, pretende ser admitido aqui, y se acorda no aber lugar por queesta completo el numero de instrumentistas, y sin vacante no se le puede recibir:".*

Antemi

D.ⁿ Joseph Sⁿtiago de Balbin
S^{rio}

[rubricado]

(A.C.O. Libro de Acuerdos, 1761-66, t.57, fol.100v. y 101v.)

DOCUMENTO XVII

Oviedo. 10-XI-1763.

Fernando Ferandiere es admitido como violinista en la Catedral de Oviedo.

Cavildo 10 de Novre de 1763

[...]

*Admitiose un
Biolinista*

*"Admitiose a fernando ferandier musico Biolinista con cinco
r^s diarios por los buenos informes que ai de su abilidad,
y destreza."*

(A.C.O. Libro de Acuerdos, 1761-66, t.57, fol.116v. y 117).

DOCUMENTO XVIII

Málaga. Año de 1770.

QUADERNO

DE LAS OBLIGACIONES QUE DEBEN

CUMPLIR los Musicos de voz, Ministriles,
y demás Instrumentistas de la

Capilla de Musica de esta

SANTA IGLESIA

CATEDRAL DE MALAGA

SEGUN LO QUE CONSTA DE LAS

Tablas de su Sacristia, como lo añadido,

ó alterado, segun la variedad de

los tiempos, hasta este año

de 1770.

EN MALAGA

Con licencia del Excmo. Señor Gobernador Juez

de Imprentas, en la del Impresor de la Dignidad

Episcopal, y de la Santa Iglesia

Catedral, en la Plaza.

J. M . J.

(p.3)

"Todos los Musicos de voz, Ministriles, y

demás Instrumentistas, deben asistir a todas las

Funciones, que este Ilmo. Cabildo celebráre con Musica dentro, y fuera de la Iglesia: no escusandose a cantar, ó tocar (sin justa causa) lo que les sea ordenado por el Sr. Maestro: y si la Musica fuere de papeles, concurrirán los Instrumentistas con todos los instrumentos, con cuyo manejo les tiene recibidos el Ilmo. Cabildo, para que a disposicion del Sr. Maestro, usen de los que tenga por conveniente: y si la musica fuere de facistol, no tendrán éstos que asistir.

Item: Deberán asistir (avisados por el Sr. Maestro) a probar todas las obras de latin, o romance, que tengan por conveniente: y asimismo siempre que ocurra alguna Funcion extraordinaria, además de lo que vá anotado en este Diario.

Item: Todos los Sabados del año deben asistir los Musicos de Facistol á la Salve, que se canta despues de Completas en el Coro, y otra en la Capilla de N.Sra. de los Reyes: y en el tiempo de Pasquas se dirá Regina Caeli.

(p. 4)

Item: Todos los Dias de Fiesta que hay organo, y la Misa no es de papeles, deben asistir los Instrumentistas á la Sonata del Ofertorio; excepto el violón.

Item: Todos los Domingos entre año, en que hay organo, deben asistir los Musicos de Facistol al Asperges, ó Vidi quam: a la Misa con motete, y en las Visperas á la Magnificat.

Item: Deberán todos los Musicos leer todos los Sabados la Tabla, para saber lo que ocurre que hacer extraordinario en la semana.

Item: Quando algun Jueves se pone en la Tabla Misa del SANTISIMO cantada, deben asistir á ella los Musicos de Facistól: y hay responsiones, y toque de chirimias al

Ite Missa est, (por Dotacion á solos los Ministriles) y el motete se dice despues de los Agnus. El que hay despues de la Misa no es de musica.

Item: Quando algun Sabado se pone en la Tabla Misa de nuestra Señora cantada, deben asistir á ella los Musicos de Facistol; y no hay motete, chirimias, ni responsiones.

(p. 5)

Item: Quando en la Tabla se pone Processio Reliquae, ó Proceso S.Crucis, deben asistir los Ministriles á la Procesoion, alternando con los Sochantres: y al entrar la Procesoion por la valla, y lo que dura la adoración, toca el organo.

Item: Siempre que algun día de este Kalendario se ponga Comunión, deberán todos los Musicos, é Instrumentistas asistir prevenidos para comulgar en la Misa mayor.

Item: Los días que en este Kalendario se ponga Vocación, deben asistir los Ministriles al toque de las Animas en la Torre á tocar, alternando con los repiques de campanas.

Item: Quando en los días FERIALES, infraoctavos de Resurrección, o Pentecostés, ocurriere algun día de precepto, deberán los Musicos de Facistol asistir á la Misa con motete; pero la Sequentia es de canto llano; y á la tarde no hay Magnificat.

Item: Deben todos los Musicos asistir a los entierros de los Señores Prebendados en los quales se canta en la casa el Ne recorderis, respondiendo el canto llano los Sochantres. En la Vigilia se dice la I lección de papeles: la 2 a solo al violón, y no más. En la Misa todo de papeles. En el Oficio de sepultura, acabado el Non intres, se dice el Libera me, de papeles: y despues en la Capilla del entierro se dice el ultimo

(p. 6) *á Facistol, y el Requiescat in pace: y á el Amen, responden los baxones y Musicos con todo el Coro. Adviertase, que si el entierro es por la tarde, al dia siguiente es la Misa despues de Prima.*

[...]

(p. 7) *Item: En las entradas públicas de los Señores Obispos asisten los Ministriles á traer desde Palacio á su Ilma. alternando con los Sochantres. Y mientras el Cabildo, y Ciudad besan la mano á su Ilma. en el Altar mayor, se canta en el Coro, de papeles: Ecce Sacerdos. Acabada esta ceremonia, se dice en el Coro, de Contrapunto, la antiphona: Impij Super justos: y no hay mas musica, hasta que su Ilma. hecha la Bendición, á la qual responden con el Coro los Baxonistas, y Musicos.*

Item: Deben asistir á las Funciones de Canonizacion, en las quales se dice (acabada de leer la Bula) el Te Deum, de papeles: y si el Ilmo. Cabildo hace Fiesta, la Misa es de papeles, con Villancicos, contrapunto, chirimias, y responsiones.

Item: Siempre, y quando se le dá tono al Sochantre con el bajón, para entonar el fabordón de algun Psalmos, deben los Musicos, y Bajonistas echar varetas sobre el canto llano que vá diciendo todo el Coro".

(A.C.MA. Libro de Actas Capitulares, 1769-72. t.51. Entre fol. 265 y 266, librillo cosido)

DOCUMENTO XIX

Málaga. 7-X-1769.

Fernando Ferandiere pretende la plaza vacante de 2º Violín de la Catedral, junto a otros tres aspirantes.

"En la ciu.^d de Malaga a siete de Oc.^{be} y mill siete.^{os} sesenta y nueve años; se juntaron a Cavildo en la Sala Capr., despues de horas," [...]

"D.ⁿ fernando ferandiere, D.ⁿ Thomas de Espinosa, D.ⁿ Pedro de Castro y D.ⁿ fran.^{co} de Paula Espinosa hijo de D.ⁿ fran.^{co} Espinosa 2º violín, que fue de la Capilla desta S^{ta} Ig^a por sus mem.^{les} pretenden la dha plaza vacante añadiendo el D.ⁿ fran.^{co} de Paula sele exhonere de pagar la mitad de gasto que corresponda satisfacer por la obra de la habitacion en que falleció el dho su p.^e por la pobreza a que lo ha reducido su falta con dos Hermanas de estado Honesto y su M^{re} enferma. Y vistos por el Cavildo dhos mem.^{les} acordó que en un día de la Semana que viene a arbitrio del S.^{or} presidente se dize para votar la dha plaza de 2º violín vacante, informado el S.^{or} super.^{te} que descubierto sea elque resulte contra el dho D.ⁿ Fran.^{co} en el arrendamiento de la Casa y a quien pertenezca este segun su naturaleza. Del presente Sec^{rio} de la ultima ayuda de costa que se libro al referido en su enfermedad".

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72.t.51, fol. 105v. y 106).

DOCUMENTO XX

Málaga. 10-X-1769.

Fernando Ferandiere es nombrado 2º violín, con 250 ducados de renta.

*"En la ciu^d de Malaga a diez de Oc^{te} de mill
sietez.^{os} sesenta y nueve años; se juntaron a
Cavildo en la Sala Cap.^l despues de horas" [...]
"Volvieronse a leer los quatro mem.^{les} de los
pretendientes a la plaza de 2º violin de la Capilla
vacante por fallecim^{to} de Dⁿ Fran^{co} de Espinosa que se
presentaron en el Cavildo antecedente. Y en su vista
en virtud de la lista, se pasó a nombrar persona en la
dha plaza vacante , Y nombró por 2º violin de la
Capilla a d.ⁿ fernando ferandiere , por todos vot^{os} con
250 duc.^{os} de renta por mitad en fabrica y canongías,
solicitando el S.^{or} Chantre Presidente el Consentim.^{to}
del S.^{or} Obispo, por lo pertenez^{te} a fabrica. Y se acabó
el cavildo."*

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72.t.51, fol. 106v.
y 107)

DOCUMENTO XXI

Málaga. 3-XI-1769.

Conformidad del Señor Obispo con la renta de Fernando Ferandiere.

"En el Coro despues de Completas"

*"En el dho dia tres de Nov.^{ra} de mill siete.^{ta} sesenta
y nueve años;"*

[...]

<i>Conformese el</i>	<i>"El S^{or} Chantre dio noticia, de conformarse el S^{or}</i>
<i>S^{or} Obispo con la</i>	<i>Obispo con la asignaz.^{on} de 125 duc^{os} de renta hecha</i>
<i>asignación en fabrica</i>	<i>en fabrica a d^o fernando ferandiere 20 violin de la</i>
<i>al 20 violín</i>	<i>Capilla. Y se acabo el Cavildo".</i>

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72. t.51, fol. 111v.)

DOCUMENTO XXII

Málaga. 16-XI-1769.

Fernando Ferandiere se ofrece para la impresion de la letra y la composición de la música para los Villancicos de Concepción.

*En el Coro despues "Jueves diez y seis de Nov^{ra} de mill sietezn.^{os}
de Completas sesenta y nueve años"*

[...]

*Licencia al 20 "D^{no} fernando ferandiere 20 violinista de la Capilla por
violinista para su mem.^l hace presente que aviendosele dado por un
impression y Yndividuo desta S^{ta} Ig.^a. la letra, que presenta para
Composición de letra Villancicos de la festividad de Concep.^{on} y deseando
de Villancicos de manifestar al Cavildo en lo que puede su mas
Concep.^{on} reconocido agradecim^{to} en averlo admitido en su
Capilla, y en atencion a no tener esta en el dia
nuevos Villancicos, se ofrece aponer los que presenta
en Musica y la impression a su costa, y de la fabrica
las copias como parece costumbre, respecto acabar de
saber se está haciendo ó hecha la reimpression de unos
antiguos para la solemnidad proxima deste año sin otro
motivo ni interes que desahogar su gratitud al favor
del Cavildo que le duplicara en concederle esta dicha
gracia sirviendose darle permiso y licencia para dha
impression y composicion, como para otra qualquiera de
Nav.^d ó que más sea de su agrado siempre y quando assi*

sea de su obsequio. Y visto dho mem.^l con la letra que presenta el referido para los Villancicos de Concep^{on} : acordo el Cavildo pasen estos al examen del S^{or} Magistral y con su aprobacion le concedió licencia para la impression y Composicion, no estando fenecida la de los antiguos de que dara razon el S.^{or} Piera. y se acabo el Cavildo."

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72. t.51, fol.112)

DOCUMENTO XXIII

Málaga. 22-XII-1770.

Petición del Maestro de Capilla al Cabildo para pagar al compositor de las letras de los Villancicos.

[Sabado 22 Dic.^{bre} 1770]

"Leiose un Memorial del S.^f Maestro de Capilla p.^f el q.^e pide, se digne el Cab.^{do} mandar librar en este año los veintey quatro ducados, q.^e anualmente se libraban antes, para pagar al compositor de las Letras de los Villancicos de Concepcion, Navidad y Reyes. Y el Cab.^{do} acordo se libren a dho S.^f en el modo, y sobre el Caud.^l q.^e se haya acostumbrado."

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72. t.51, fol. 297)

DOCUMENTO XXIV

Málaga. 5-XII-1771.

Nueva petición del Maestro de Capilla al Cabildo para pagar al Poeta que ha compuesto los villancicos.

(Jueves 5 de Diciembre 1771)

Villancicos

"Leiose otro del S.^r Maestro de Capilla pidiendo, q.^e se le libren los veinte y quatro ducados, q.^e anualmente se libran p.^a pagar al Poeta q.^e ha compuesto este año los Villancicos de Concepcion, Navidad y Reyes, y el Cab.^{do} los mandó librar p.^r esta vez, y q.^e p.^a en adelante se busque Poeta q.^e los componga, y se dio comission al S.^r Chantre, para que escriba al Agente, para q.^e en Madrid le busque de toda satisfacción."

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72. t.51, fol. 428v.)

DOCUMENTO XXV

Málaga. 12-III-1772.

Necesidad de encontrar Poeta para la composición de los Villancicos, manifestada por el S.^r Chantre al Cabildo.

[Jueves 12 Marzo de 1772]

[...]

*Que se busque
Poeta*

"El S.^{or} Chantre propuso no se encontraba en esta ciudad sugeto proporcionado, q.^e se encargasse en la Composicion de los Villancicos de cada año, lo que hacia presente al Cab.^{do} para que se sirviese dar la providencia conveniente; y el Cab.^{do} dio su comission a dho s.^r Chantre, para q.^e lo busque donde quiera q.^e lo aya y nombre para dho fin: y se acabó."

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72. t.51, fol.469)

DOCUMENTO XXVI

Málaga. 5-VIII-1772.

Disposiciones convenientes a la Letra y música de los Villancicos y modo de cantarlos.

(Miercoles 5 de Agosto 1772)

Sobre Villancicos "Tratose sobre la disposicion, q.^{ta} se ha de dar á la Letra, y Música de los Villancicos, q.^{ta} es el asunto de la cita; y el Cab.^{do} acordó q.^{ta} se canten en adelante en el modo y forma, q.^{ta} hasta aqui, sin chansonetas, Jacosidades, ni cosas burlescas, sobre q.^{ta} tendran gran cuidado los S.^{tes} capitul^s a quienes se someta su inspeccion, y q.^{ta} para proveer de Letras para aora, se entresaquen de las antiguas q.^{ta} ay en el Archivo, y estas solamente se encarguen al S.^r Maestro de Capilla para q.^{ta} las ponga en Musica"[...]

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72. t.51, fol.523 y 523v.)

DOCUMENTO XXVII

Málaga. 27-VI-1772.

Ayuda de costa pedida por Fernando Ferandiere al Cabildo.

*"En la Ciudad de Malaga Sabado veinte y siete
de Junio de mil setezientos setenta y dos a^s"*

*"Leiose otro (memorial) de dⁿ Antonio Ubeda
Vajonista, pidiendo alguna ayuda de costa, para
sobrevénir á sus mui crecidas necesidades, y el Cab^{do}
se la nego"*

*"Leiose otro de dⁿ Juan Mogollon Vajonista, pidiendo
lo mismo y se le nego.=*

*Otro de d.ⁿ Bernardo Garcia, Violon, con la misma
pretension, y se le negó*

*otro de d.ⁿ Jph. Cordon, pretendiendo lo mismo, y se
le negó.=*

*Otro de d.ⁿ Jph. Gonzalez segundo barred^o, con igual
pretension, y se le negó.=*

*Otro de d.ⁿ Fernando Fernandier (sic) con la misma
pretension, y se le negó."=*

[...]

*Cita p.^a prover la
Plaza de violin*

*"Asi mismo se acordo al S^r Dean q.^e dentro de veinte
dias de cita p.^a proveer la plaza de Violin."=*

Antemi

Molina y Pardos

Secrt^o

(rubricado)

(A. C. MA. Actas Capitulares, 1769-72. t.51, fol.503,
fol.505 y fol.506)

DOCUMENTO XXVIII

Málaga. 13-VII-1772.

Fernando Ferandiere, aparece entre ocho pretendientes a ocupar la plaza vacante de violín 19.

*"En la ciudad de Malaga Lunes treze de Julio
de mil setezientos setenta y dos años;*

[...]

<i>Informe del S^r M^{ro} de Cap.^{lla} y provision de la plaza de prim.^o violín</i>	<i>"Leiose el Ynforme del S^r Mtro de Capilla sobre los opuestos á la plaza de primer Violin: y el Cab.^{do} acordó, se pussiesen los nombres de todos los q.^e han concurrido en el Realejo, y se votase p.^r havas, segun costumbre; y puestos los de ocho q.^e han concurrido, q.^e fueron D.ⁿ Geronimo Nomini, D.ⁿ Felix Laure, D.ⁿ Antonio Vallester, D.ⁿ Fernando Fernandier, D.ⁿ Juan Bautista, Jph. Maton, d.ⁿ Fran^{co} de Paula Muñoz, D.ⁿ Pedro Tarifa, y D.ⁿ Mig.ⁱ de Briosca, y haviendose repartido havas, votadose p.^r los Señores, se regularon los votos p.^r el S.^r Dean, y tuvo onze D.ⁿ Felix Laure, cinco d.ⁿ Fernando Fernandier, y uno d.ⁿ Antonio Vallester; y se declaró quedar nombrado p.^r maior numero de votos D.ⁿ Felix Laure. Despues se procedio a votar, q.^e salario sele avia de dar y se acordo q.^e trezientos ducados p.^r mitad en la Fabrica maior y Canonig.^s de Cantores, y se acavó.=</i>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Molina y Pardo

Sec^o

[rubricado]

(A.C.MA. Actas Capitulares, 1769-72. t.51
fol.511)

DOCUMENTO XXIX

Madrid. 16-III-1779.

Memorial de Fernando Ferandiere, donde suplica al Sr. Corregidor de Madrid se le admita como violín diario de cualquiera de los Corrales de la Corte.

M.^d 16 de Marzo de 1779

Junta de formacion

No ha lugar

Mui. Ytte. Señor

"Fernando Ferandiere Compositor, y Primer violin del Teatro Español y Frances de la Ciudad de Cadiz, y residente en Madrid A.L.P. de V.S. con todo respeto dice: Que deseoso de ocuparse en servicio de V.S. quisiera ser uno de los violines diarios de qualquiera de los Corrales de esta Corte; y teniendo sujetos desapasionados de su profesion, que podran informar a V.S. del mérito de la composicion, y del violin del exp.^{te}; pues tiene dadas muchas pruebas de todo en los cinco meses que reside en esta corte: En atencion á lo expuesto y á que en cada temporada ofrece dar una zarzuela, adornada de tonadillas, sin mas interes de el que tenga por violin de orquesta. A.V.S. Sup.^{ca} se digne admitirle por violin diario de qualquiera de los Corrales de esta corte: gracias que espera de la notaria Benignidad de V.S. en que recibirá mrd."

Madrid 2 de Marzo 1779.

fernando ferandiere

[rubricado]

(A.V.M. Secretaría. Formación de Compañías
Cómicas de Madrid , 1779. 2a-460-14)

DOCUMENTO XXX

Madrid. 26-III-1779.

Memorial de Fernando Ferandiere en los mismos términos que el anterior (2-III-1779), más un nuevo ofrecimiento.

M.^d 26 de Marzo de 1779

Pruebese p.^a, tomar

M.Y.S.

probidencia.

"Fernando Ferandiere Compositor, i primer violin del teatro español y frances de la Ciud.^d de Cadiz, y residente en Madrid, A.L.P. de V.S. con todo respeto dice: que deseoso de ocuparse en servicio de V.S. quisiera ser uno de los violines diarios de algunos de los Corrales, y teniendo sujetos desapasionados de su profesion, que podran informar a V.S. del merito de sus obras, pues tiene dadas muchas pruebas en los seis meses que reside en esta corte: en atencion a lo expuesto, y a que en cada temporada ofrece dar una Zarzuela i dos tonadillas sin mas interes q.^e el que tenga por violin de orquesta.

A.V.S. Sup.^{ca} se digne admitirle por violin diario de cualquiera de los Corrales de esta cortte. y si esta proposicion no acomodase, dice que tambien se alla en abtitud de ocupar la plaza q.^e está vacante de segundo Músico en la Comp. de Ponce y en qualquiera de las dos espera de la notaria Benig.^d de V.S. recibir mrd."

Mad.^d 26 de Marzo 1779.

Fern.^{do} Ferandiere

[rubricado]

(A.V.M. Secretaría. Formación de Compañías Cómicas
de Madrid, 1779. 2~~2~~-460-14)

DOCUMENTO XXXI

Madrid. 7-IV-1779.

*"E visto y examinado a D.^ñ fernando ferandiere y hallo
ser util para enseñar los quatro tonadillas y q.to. se
ofrezca este es mi sentir:"*

Madrid y Abril 7 de 1779

Eusebio Moya

[rubricado]

(A.V.M. Secretaria. Formación de Compañías Cómicas de
Madrid, 1779. 2a-460-14)

DOCUMENTO XXXII

Madrid. 11-IV-1779.

Notificación de los Comisarios de Comedias al Sr. Corregidor, sobre la admisión de Fernando Ferandiere en la Compañía de Ponce.

Ab.^l. 11. 1779

[...]

"remitimos a V.S. el Memorial. que Nos a debuelto el autor Ju.ⁿ Ponze, de D.ⁿ fer.^{do} fernandiere, q.^e se le pasó para provarsele; y mediante no ofrezersele ojezion al autor, y Dictamen q.^e nos ha presentado de su actitud, por el facultativo D.ⁿ Eusebio Moya, si V.S. se conforma, lo podra Debolver a la ss.^{ria} para que se le de por nombrado en la Plaza de Seg.^{do} musico en la Compañía de Ponce, con las mismas obligaz.^{nes} y asignazion que la tubo D.ⁿ Blas de la Serna.

Dios g.^{de} a V.S. m.^s a.^s Madrid 11 de Abril de 1779

Joseph Olivares

[rubricado]

Antonio Benito

de Cariga

[rubricado]

S.^{or} D.ⁿ Jph. Ant.^o de Armona.

(A.V.M. Corregimiento. Grupo 9. Diversiones Públicas.
1-83-39)

DOCUMENTO XXXIII

Madrid. 15-IV-1779 / 20-IV-1779

Comunicación del Sr. Corregidor al Contador del Propio de Comedias D.ⁿ Juan Baptista de Lavi y Zavala, para que tome las diligencias de su cargo con el nuevo asiento de Fernando Ferandiere en la Compañía de Ponce.

"Paso a Vm. el memorial adjunto de Fernando Ferandiere , el qual aviendo dado su prueba para la plaza de musico que obtenia Blas dela Serna en la Compañía de Juan Ponce, y merecido la aprovacion de los facultativos y de los Señores Comis.^{os} segun me han informado estos, se lo prevengo a vm. a fin de que se una al expediente de formacion y se dé por vm: el aviso correspondiente al Cont.^{or} del Propio de Comedias para que abone al referido Musico el sueldo de nueve r.^s en cada dia de representacion."

[...]

Dios gue a vm m.^s a.^s Madrid 15 de Abril de 1779

Joseph Ant.^o de Armona

[20-IV-1779]

"Mediante haverse nombrado a Fernando Ferandiere para servir la Plaza de Musico dela Comp.^a de Juan Ponce q.^e

*obtenia Blas dela Serna con el sueldo de 9 r.^s en cada
dia de representa:^{on} En su virtud. y a fin de q.^e sele
abone este lo participó a vm. p.^a su inteligencia y
cumplim.^{to}. "*

Dios g.^e a vm. m.^s a.^s M.^d

20 de Abril de 1779

S.^r d.ⁿ Juan Lavi

(A.V.M. Secretaria. Formación de Compañías Cómicas de
Madrid, 1779. 2a-460-14)

DOCUMENTO XXXIV

Lista de la Compañía de Juan Ponce para este año de 1779.

[...]

Jubilados y Raciones

<i>Media parte de la Compañía</i>	<i>325h</i>	
<i>Sueldo de el Autor.....</i>	<i>47-14</i>	<i>Carteles</i>
<i>del Apuntador.....</i>	<i>4</i>	
<i>Ochavos del Covrador d^e Comp.^a</i>	<i>4</i>	
<i>Trasportero de Compañía</i>	<i>4</i>	
<i>Maria Antt.^a de Casoro</i>	<i>6</i>	
<i>Antonia de Flores</i>	<i>2.h</i>	
<i>Agueda de la Calle</i>	<i>7h</i>	

[...]

Josef Garcia Ugalde 7-h

[...]

<i>Juan Ponce</i>	<i>6</i>
<i>Juan Manuel</i>	<i>4</i>
<i>Sevastian Pereira</i>	<i>7h</i>
<i>Maria Guzman</i>	<i>6</i>
<i>Gabriel López</i>	<i>6</i>
<i>Juan Estevan</i>	<i>4</i>
<i>D.ⁿ Fernando Ferandiere</i>	<i>9</i>
<i>Miguel Soriano</i>	<i>9</i>
<i>Limosna q.^e avona la Caxa</i>	<i>33</i>

54

Juan Ponze

[rubricado]

(A.V.M. Secretaria. Formación de Compañías para ambos
Teatros y sus productos y gastos, 1779. 1-374-2)

DOCUMENTO XXXV

Madrid. 14-VIII-1779.

D.Miguel Fernando de Morales, Empresario del Teatro Español de Cádiz, informa al Corregidor de Madrid sobre la situación en que se encuentra su Compañía y propone soluciones concretas sin detrimento para las compañías de Madrid.

Señor Correg^{do} de Madrid. Juez Privativo de los Teatros del Reyno.

"D.^o Miguel Fernando de Morales, Impresario del Teatro español de la Ciudad de Cadiz: ante V.S. con el maior respeto Dize que de las partes comicas de que se componia aquella Compañia se destinaron diez para los teatros de esta Corte por disposicion de V.S. con cuio motivo para reponer aquella, no tubo el suplicante otro arbitrio, que hechar mano de los Comicos que quedaron en livertad, con la desgracia de que ninguno de ellos particularmente Galan, Dama, Graciosa, y Quarta pueden desempeñar, ni llenar el papel de los que ocupavan esas partes. Con este motivo, el de el desagrado del Publico, los crecidos salarios que ganan, y no haver podido dar principio a la Representacion hasta quinze dias despues de Pasqua de Resurreccion, ha experimentado la perdida demas de seis mil pesos en lo que va corrido de este año; particulares todos, de que quedará perfectamente instruido V.S. si tiene la bondad de pasar la vista por la memoria que acompaña de las partes, que componen aquella compañía, salarios que ganan, caudal anticipado, y gastos diarios de orquesta, alumbrado, dependientes, y arrendamiento de casa.

A la utilidad de los principales papeles, causa de

todos estos perjuicios, y de que el Público esté privado de diversion de esta clase, se llega que el nuevo Comico, que haze de Galan no puede continuar la parte así por haver enfermado de la tarea que le ha sido indispensable , para las pocas Comedias, que ha hecho como porque siendo duplicado el trabajo en la temporada de Imbierno, contemplandose sin fuerzas para él, lo ha hecho presente, para que se busque otro, que pueda desempeñar la parte de Galan.

Siendo esta la constitucion de aquella Compañia, y la Ciudad de Cadiz un Pueblo de los primeros de España, pareze mui conforme a razón se dé alguna providencia para que aquel publico goze de esta diversion, y no carezca por mas tiempo de ella, como se experimenta en el día y lo haze a V.S. presente el Governador de aquella Ciudad por carta, que, le ha dirigido para que ceda una de dhas partes, mayormente quando a V.S. le es mui facil remediar aquella necesidad sin perxuicio alguno de la diversion publica.

El suplicante bien entiende que el Publico de Madrid deve ser preferido al de Cadiz, pero tambien vive persuadido de que no es este tan despreciable, que no se deva tener en consideracion, para que se procure su diversion, quando esta es componible con la de Madrid. Goze enhorabuena este publico de esta diversion, componganse sus compañías de los mexores comicos del Reyno, pero tengase presente el de Cadiz para no privar de los papeles precisos, porque las Compañias de Madrid los tengan sobrantes, que es lo que sucede en el dia.

¿Que esperamos puede tener ya Madrid de proveherse de Comicos para formar sus Compañias, haviendo dexado a Cadiz en la conformidad, que queda dicho y es notorio?

Ningunas, luego si el Colegio de donde se ha proveido para sus formaciones de doze años a esta parte, se cierra? como es combinable que esto se permita, y que a Madrid le quede de donde surtirse quando necesite partes de merito!

Lo cierto es, que de Cadiz han venido los mexores comicos que han tenido estos teatros, diganlo la Figuera, la Ignacia Ibañez, la Mayora, la Tordesillas, la Polonia, la Callejo, la Rabosa, la Borja, la Petrola Morales, la Carreras, la Caramba; Merino el Padre, los Ramos, Nicolas Lopez, Enrique Santos, Coronado, Xavier Ruiz, Josef Antonio Lopez, Soriano, Navarro, Morales, Tadeo, Quoque, Camas, Estoracio, Ruano y otros infinitos, que se pudieren nombrar, y parecieran en las Listas antiguas de Madrid.

No hay duda que estas son unas razones, que no se le pueden ocultar a la penetracion de V.S. y que no se deven despreciar pues en ellas puede consistir la subsistencia de los Coliseos como fundamentos de ellos.

En Madrid hay Comp.^a que tiene cinco Galanes, como son, Quoque, Merino, Robles, Navarro y Lopez; si uno de estos, qualquiera que sea, se destinase a Cadiz, quedaria su Compañia en estado de poder seguir, y continuar la Representacion, lo que falta del año Comico, y las de Madrid, no por eso dexarian de estar completas. Elegido Navarro para Cadiz, podia hacer Merino en Madrid de tercero y desempeñar tambien el papel de sobresaliente de Primero; y elegido Merino podria hacer lo mismo Navarro, en lo qual ni uno, ni otro tendrian dificultad; y si se elegiese a Lopez, atendida su ninguna falta, y necesidad en la Compañia, no podria hecharse menos en esta.

En este concurso de circunstancias todas ciertas, y de que seran los testigos mas fieles, las resultas de los Informes, en caso de que V.S. tenga a bien tomarles, no puede menos que esperar esta gracia de la venignidad de V.S. teniendo presente, que en el caso de no definir a ella, le es preciso e indispensable al suplicante, para prevenir la perdida, que le amenaza, sobre la que ha sufrido, y por ella su total ruina, representar a S.M. la que lleva referido, para que le conzeda licencia, a fin de cerrar el teatro de Cadiz por lo que resta del año Comico, haciendole al mismo tiempo presente la circunstancia de hallarse cerrados los Teatros Franzes, e Italiano, para que no teniendo a bien en esta critica constitucion concederle la licencia referida para cerrar el español, a lo menos de providencia, que remedie los suplicios del suplicante, y provea a la diversion publica, en este tiempo, tanto mas precisa, quanto cerrados el Franzes e Italiano, no hay alguna en aquella Ciudad: Por tanto=

A.V.S. suplica rendidamente, que en atencion a lo expuesto, se sirva conceder licencia a uno de los referidos Galanes para que pueda pasar a Cadiz a servir la parte de Galan tan necesaria, y precisa en aquella Compañia, como que sin ella es imposible se continue la representacion por lo que falta del año: en lo qual recibira mrd."

Madrid 14 de Agosto de 1779

Mig^l fern.^{do} de Morales

[rubricado]

(A.V.M. Secretaria. 2-460-14)

DOCUMENTO XXXVI

Lista de la Compañía Comica de Cadiz del prestamo q.^e tiene rezivido y del salario q.^e ganan los Individuos de q.^e se compone, en cada representazion este a.^o de 1779.

		<i>Deven del Prestamo r^s v^l.</i>	<i>Ganan r^s v^l.</i>
		<hr/>	<hr/>
<i>Autor</i>	<i>Antonio Blanco</i>	"1667"	"50"
<i>Damas</i>	<i>1^a Vizenta Llanes</i>	"3906"	"75"
	<i>2^a Fran.^{ca} Laborda</i>	"3600"	"75"
	<i>3^a Antonia Blanco</i>	"8276"	"45"
	<i>4^a Manuela Lambreba</i>	"3000"	"26"
	<i>5^a Maria Pulpillo,</i>		
	<i>y su Padre</i>	"4800"	"37"
	<i>6^a Man.^{la} Pacheco,</i>		
	<i>y su marido</i>	"3000"	"80"
	<i>7^a Vizenta Sanz</i>	"3300"	"24"
<i>Sobres^{ta}</i>	<i>Maria Bastos</i>	"000"	"40"
<i>Galanes</i>	<i>1^o Vizente Tello</i>	"4200"	"55"
	<i>2^o Luis Moncin</i>	"000"	"34"
	<i>3^o Juan Luis Ordoñez</i>	"4000"	"32"
	<i>Manuel Garcia Parra</i>	"2400"	"26"
	<i>Nicolas Estoracio</i>	"3000"	"29"
	<i>Paulino Fernandez</i>	"7735"	"12"
	<i>Gregorio Conde</i>	"667"	"75"
	<i>Pedro Villa</i>	"2300"	"78"
	<i>Antonio Rodriguez</i>	"650"	"07"

<i>Barbas</i>	<i>1º Man.^l de los Santos</i>	"5000"	"45"
	<i>2º Pedro Navarro</i>	"300"	"25"
<i>Graciosos</i>	<i>1º Antonio Hermosilla</i>	"10340"	"60"
	<i>2º Juan Carbajal</i>	"750"	"08"
<i>Supernum^o</i>	<i>Mariano Quero^l</i>	"1500"	"25"
<i>Galan de trax^{as}</i>	<i>Viz.^{te} Cayetano</i>	"2400"	"25"
<i>Apuntad^s</i>	<i>1º Ignacio Leredo</i>	"3032"	"24"
	<i>2º Fran.^{co} Sanchez</i>	"062"	"16"
	<i>3º Josef Ximenez</i>	"000"	"12"
<i>Musicos</i>	<i>Tomas Abril</i>	"600"	"30"
	<i>Isidro Laporta</i>	"000"	"15"
	<i>Felix Maria</i>	"000"	"15"
<i>Guardaropa</i>	<i>Joaquin Portillo</i>	"000"	"04"
	<i>Pintor</i>	"000"	"30"
	<i>Tramoyista</i>	"000"	"25"
	<i>A la q.^e canta en el</i>		
	<i>Saynete</i>	"000"	"30"
		<hr/>	<hr/>
		73515	1063

[rubricado sin nombre]

(A.V.M. Secretaria. 2-460-14)

DOCUMENTO XXXVII

Formación de Compañías de Representantes de Comedias. Año de 1780.

[...]

*Lista de la Compañía de Juan Ponce como acabó en 8.de
este Mes.*

[...]

Compositor.....d^o Blas de la Serna.....30....0

[...]

Juvenilacione^s y Racion.^s

Murió ...M.^a Antonia de Castro000.

[...]

Murió ...Juan Manuel.....000

Musico...D^o Fern^o Fernandiere.....009.

[...]

M.^d 12. Febr.^o 1780. Ju.ⁿ de Lavi

[rubricado]

(A.V.M. Secretaría. Formación de Compañías de
representantes de Comedias, 1780. 2-460-15)

DOCUMENTO XXXVIII

Madrid. 1-V-1784.

Notificación al contador Dn. Juan Baptista Lavi para que tome las diligencias oportunas sobre los memoriales presentados para la vacante de violín supernumerario de la Compañía de E. Rivera.

"Con motivo de haver fallecido D.ⁿ Nicolas Pastor, violin supernumerario delos de fija asistencia de la orquesta de Eusevio Rivera, seme han presentado los adjuntos memoriales, que remito a vm para que ensu vista, y de los decretos que haya en la contad.^a de su cargo me informa de la antigüedad, merito y avilidad de cada uno.

Al mismo tiempo me dira vm quando se creo la plaza de d.ⁿ Nicolas Pastor, si fue por oposicion, y por quien se le confirio; lo que prevengo a vm a fin de que con la mayor brevedad ebaque ambos particulares.

Dios que a vm m.^s a.^s Madrid 19 de Mayo de 1784."

S.^r d.ⁿ Juan Bap.^{ta} Lavi.

(A.V.M. Secretaría. Solicitudes a plazas de músicos [...], 1777 al 1835. 3-474-7)

DOCUMENTO XXXIX

Madrid. 8-V-1784.

Informe del Sr. Contador acerca de la situación y reglamento que sigue en las orquestas de las compañías y parecer sobre los memoriales de los pretendientes a la plaza vacante de violín supernumerario.

"S.^{or}

Con orden de 19 del corriente se sirvió V.S. remitirme los Memoriales de varios pretendientes á la plaza de supernumerario de violines que está vacante por fallecimiento de D.ⁿ Nicolas Pastor, para que en su vista, y de los Decretos q.^e existen en ésta Contaduria de mi cargo informe a V.S. de la antigüed^d; merito, y habilidad de cada uno, como tambien del tiempo en que se creó ésta plaza, si fué por oposicion, y por quien se le confirió á Pastor.

En cumplimiento de la referida orden paso á manos de V.S. la adjunta memoria en la qual consta los Musicos supernumerarios que hai nombrados con decreto de V.S. y van puestos por el orden de antigüedad de cada uno. La Plaza vacante como las otras tres de supernumerarios de numero, ó asistencia fixa se establecieron por el ex.^{mo} S.^{or} Conde de Aranda por los años de 1771, a 72, al tiempo en que S.E. regló las Orquestas, y ninguna de ellas se dió por oposición, la qual se observa solo desde el tiempo en que el S.^{or} D.ⁿ Pablo Antonio de Ondarza estuvo siendo Correxidor interino, a instancia de los Cavalleros Comisarios. Los pretendientes q.^e hoi se presentan ninguno tiene derecho á entrar en goze del punto establecido por Reglamento,

y lo mismo sucederá si llega á vacar otra en la Compañía de Martínez interin subsistan d.ⁿ Cristoval Andreosi, y Juan Antonio Garcia que están tocando fuera de numero. Cada una de las Orquestas debe constar precisamente de 6 violines: 4 diarios, y 2 supernumerarios. Estos ultimos han estado gozando por entero el punto desde que se establecieron dhas orquestas, hasta que entró Andreosi y despues Garcia, por cuia razon se mandó que solo asistiese un supernumerario en cada Compañía, y alternasen los 2 por semana, ó Comedias, por no aumentar maiores gastos.

Isidoro Bocolo q.^e hoi solicita el punto por entero há estado sufriendo éste perjuicio durante la enfermedad de Pastor por ser del mismo tiempo, pero aora que há faltado parecer regular que no se le defienda por otro el sueldo que tiene señalado por Reglam.^{to}: con su asistencia queda completo el num.^o de los 6 violines, y no debe alternar otro con el, sino en los casos de enfermedad, o ausencia de alguno de la Orquesta: hace doce años que sirve, tiene habilidad y necesita mas que otro el alivio del punto por entero, para concurrir á las urgencias de su Casa, y familia.

Por ésta causa el que haia de entrar en la plaza de Pastor habrá de ser con la graduacion de supernumerario de numero, ó asistencia fixa, con declaracion que siempre q.^e falte de la orquesta algun Musico asista en su lugar, gozando el punto en la forma que está prevenido. Para que V.S. proceda al Nombramiento con el acierto y conocimiento que desea, hé tomado informes reservados de Profesor inteligente, y que está bien hecho cargo de las circunstancias que se requieren en las orquestas, y despues de un prolixo

examen de la conducta y havilidad de cada uno de los pretendientes, y de los nombrados que no ha presentado Memorial, há hecho la graduacion siguiente.

A d.^o Pasqual Juan le pone en primer lugar por su notoria havilidad: en segundo á d.^o Fernando Ferrandier (sic), por su buena conducta; pero este es el Músico de la Compañia de Rivera y tiene 9.^o de racion, y podrá suceder que nó pueda asistir á un tiempo á cantar los quatros, y tocar en la orquesta: en tercero á d.^o Pablo Dimas, tambien de buena conducta" [...]

Ferrandier no puede con dos obligaciones

"Todo lo qual hago presente á V.S. para que resuelva lo que fuere de su agrado.

Dios que a V.S. m^s a^s (...) Madrid 8 de Maio de 1784."

*Juan Bap.^{ta} de Lavi
y Zavała
[rubricado]*

S.^{or} d.^o Joph Ant.^o de Armona

(A.V.M. Secretaría. Solicitudes a plazas de músicos y directores de orquesta de los Teatros de Madrid, listas, reclamaciones, 1777 al 1835, fol.210. 3-474-7).

DOCUMENTO XL

Oviedo. 14-XI-1785.

Pretensión de Fernando Ferandiere, pidiendo se le admita como contrabajo en la Catedral.

Cav.^{do} en 14 de Novie, de 1785

[...]

*Oígase a un "el musico fern^{do} ferandier (sic) pretende se le admita
nuebo instrumentista ofreciendo tocar el contrabajo, en cuio instrumento
dice estar bastante abilitado. Se acordo oirle."*

(A.C.O. Acuerdos Capitulares, Julio de 1782 a Agosto
de 1789. t. 61, fol. 152)

DOCUMENTO XLI

Oviedo. 18-XI-1785.

Acuerdo para examinar a Fernando Ferandiere como pretendiente a la plaza de Contrabajo.

Cav.^{do} en 181. de Nov.^e de 1785

[...]

*Examen de un musico "Mañana despues de horas se oiga tocar al musico
ferandier (sic) pretendiente a la plaza de contrabajo,
y asistan el M. de capilla y organista para informar
en el cav.^{do}"*

(A.C.O. Acuerdos Capitulares, Julio de 1782 a Agosto
de 1789.t.61, fol.152v. y fol.153)

DOCUMENTO XLII

Oviedo. 28-XI-1785.

Notificación del Sr.Secretario D.Jph.Santiago de Balbín al Cabildo del Informe escrito sobre el axámen realizado por Fernando Ferandiere para ocupar la plaza de Contrabajo.

Cav.^{do} en 28 de Nov^e de 1785

[...]

"Infor.^e de un examen "Para el primer Cav.^{do} de informe el organista por de musico" escripto del examen a que asistió del pretendiente del musico contrabajo, para q^d en vista del y el que tiene dado el M de Capilla el cav^{do} resuelva sobre su admision."

Antemi

Dⁿ Joseph Sⁿtiago de Balbin

[rubricado]

(A.C.O. Acuerdos Capitulares, Julio de 1782 a Agosto de 1789.t.61, fol.153v.)

DOCUMENTO XLIII

Oviedo. 2-XII-1785.

Resolución contraria a la admisión de Fernando Ferandiere como Contrabajo de la Catedral.

Cav.^{do} en 2 de Dicire de 1785

[...]

*No se admite a un
musico*

*"Leironse los informes quedan el Maestro de capilla,
y organista sovre el examen que hicieron de ferandier
(sic), pretendiente de que se le nomvre para
contrabajo, y oidos sus razones se acordo no aber
lugar a que se le reciba"*

(A.C.O. Acuerdos Capitulares, Julio de 1782 a Agosto
de 1789.t.61, fol.154)

DOCUMENTO XLIV

Zamora. 17-I-1786.

Fernando Ferandiere, "*Profesor de Música*" con plaza en Madrid, solicita plaza de violín en la Catedral de Zamora.

En 17 de En^o de 1786

"Se dio Comision a los S^{tes} Dean y Villafañe para q.^e traten sre la admision de este sujeto, y de admitirle propongan al Cab.^{do}, con q.^e sueldo y de donde hade salir."

Illmo S^{or}

"Señor:

Dⁿ. fernando ferandiere, Profesor de Musica, puesto a los pies de V.S.Y. con el debido respeto dice: q^e por aberse criado en este Colegio conserba tal amor a esta St^a Ygl.^a que desearia ocuparse en su servicio, abandonando por este motibo la plaza q.^e actualmente tiene en Madrid, y otra qualquiera q.^e se le proporcionase: haciendo pres^{te} a V.S.Y. q.^e es tan diestro en la Musica, en la Composicion ynstrumental i Vocal, y en el tocar el Violin, como lo acreditan las obras impresas q.^e corren con general aplauso anunciadas en las gacetas, y finalm.^{te} haría demostrable todo lo dicho siempre q.^e se le quiera ber, i oir por tanto, Sup.^{ca} a V.S.Y. se digne admitirlo por Violin (q.^e es la maior necesidad de la

*Capilla) y como su fin es solo servir a esta su S.^{ta}
Ygl^a, asi no aspira a mas salario q.^o aquel q.^o V.S.Y.
tenga por comb.^{te} por cuio fabor vivirá con inmortal
agradec.^{to}*

Zamora y enero 9 de 1786

*B.L.P. de V.S.Y.
su hum^o criado
Fernando Ferandiere
[rubricado]*

(A.C.ZA. Memoriales. Leg. 129/1786)

DOCUMENTO XLV

Zamora. 10-I-1786.

Presentación del Memorial de Fernando Ferandiere solicitando plaza de violín al Cabildo de la Catedral.

"En la ciudad de Zamora a diez dias del mes de Henero, año de mil settez.^{tos} ochenta y seis: estando juntos, y congregados en su Cav.^{do} ordinario, y Capilla del S.^{or} Santiago de la Santa Iglesia Cathedral" [...]

[...]

Otro Mem.^l de d.ⁿ
fern^{do} ferandiere
Musico

"Se leyó un Memorial pres.^{do} al Cav.^{do} por d.ⁿ Fern.^{do} ferandiere, Profesor Musico, residente en esta Ciu.^d por el que suplicaba al Cav.^{do} que sin mas salario que el juzgase comben.^{te} se dignase admitirle por violinista de esta Santa Iglesia; y en su vista, se acordó: se traiga para el primer Cav.^{do} ordinario, á efecto de tratar y resolver sobre su contenido: Y para que el nuevo Sec.^{rio} entrase en funciones de su empleo, y se encargarse de los Papeles de la Sec.^{ria} se dió comision al S.^{or} Lacruz para que le hiciese la devida entrega. Y para que todo conste, se mandó poner por acuerdo , que firmó el dcho S.^{or} Dean, en nre del Cavildo como es costumbre deque yo el sec.^{rio} Capitular" doy fee=

S.^r Dean
D. Vargas

Por el Secret.^o
Liz.^{do} D.ⁿ Ygnacio Ant.^o

Notario

[rubricado]

[rubricado]

(A.C.ZA. Actas Capitulares, 1783-88)

DOCUMENTO XLVI

Zamora. 17-I-1786.

El Cabildo comisiona a los Sres. Dean y Villafañe para informar mejor sobre la conveniencia de acceder a la petición de Fernando Ferandiere como violín de la Catedral.

"En la Ciudad de Zamora a diez y siete días del mes de Henero, año de mil setez.^{os} ochenta y seis; estando juntos, y Congregados en su Cavildo ordin.^{rio} y Capilla del Señor Santiago, de la Santa Iglesia Cathedral de esta dha Ciu.^d" [...]

[...]

"Tratose sobre el Memorial antes pres.^{do} p.^r d.ⁿ Fernando ferandiere Profesor de Musica contenido en el acuerdo anterior: Y se acordó: dar comisión á los S.res Dean, y Villafane para que informandose de la vida y costumbres de este pretendiente, su avilidad en el Arte, y utilidad que puede seguirse á la Yglesia en su admision, traten de esta, del sueldo que se le há de dar, y ramo de donde deva salir, haciendolo todo presente al Cavildo."

[...]

el tesorero

Antemi

Isidoro Ant.^o Cid y

Monroy

[rubricado]

S.S.^o [rubricado]

(A.C.ZA. Actas Capitulares, 1783-88)

DOCUMENTO XLVII

Zamora. 25-I-1786.

Informe de los Sres Dean y Villafañe sobre la imposibilidad económica de admitir a Fernando Ferandiere, a pesar de juzgarle útil para el puesto solicitado.

"En la Ciudad de Zamora a veinte y cinco dias del mes de Henero, año de mil setez.^{os} ochenta y seis: estando juntos y congregados en su Cavildo ordinario y Capilla del S.^{or} Santiago de la Santa Yglesia Cathedral de esta dha Ciudad, los S.^{res} Dean, y Cavildo de ella" [...].

[...]

*Sre la admision del
Musico d.ⁿ fern.^{do}
ferandiere*

"Los S.^{res} Dean, y Villafane encargados por el acuerdo anter.^{te} para que tratasen sobre la admision de d.ⁿ Fernando ferandiere Músico de Profesion, para servir en esta Santa Yglesia, pensando antes de la utilidad que pudiera traer su entrada, y ramo de donde podria salir su dotacion; hicieron pres.^{te} al Cav.^{do} que segun los Informes que tenian, y havian tomado, hera dho d.ⁿ Fern.^{do} bastante diestro en la Musica, y le acompañava saver bastante de Composicion, que mirando á esto desde luego juzgavan util para el servicio de la Iglesia al citado d.ⁿ Fern.^{do} Y tratando despues cerca de su dotacion, y de donde devia salir: Se acordó no admitirle atendiendo á que la Fabrica carecia de

*medios para darle la dotacion de trescientos ducados
con que por ahora se contentava.*

[...]

El Dean

Antemi

Isidoro Ant^o Cid y

Monroy

[rubricado]

[rubricado]

(A.C.ZA. Actas Capitulares, 1783-88)

FUENTES MANUSCRITAS

ARCHIVO CATEDRAL DE ZAMORA (A.C.ZA.):

Fundación del Hospital, Colegio Seminario de Músicos, Año de 1646; Libro de Actas Capitulares, 1745-52, 1783-88; Seminario. Libro de Cuentas, 1723-75.

ARCHIVO CATEDRAL DE MÁLAGA (A.C.MA.):

Libro de Actas Capitulares, 1769-72, t.51; Leg.1227; Cª 47/3; Cª 47/4; Cª 47/5.

ARCHIVO CATEDRAL DE MONDOÑEDO (A.C.MO.):

Constituciones. Año 1705; Libro de Acuerdos y Actas Capitulares, 1755-64; Cuentas de Fábrica, 1743-97, vol.II; Fábrica, Cuadernos, 1761-63.

ARCHIVO CATEDRAL DE OVIEDO (A.C.O.):

Libro de Acuerdos, 1761-66, t.57, 1782-89, t.61.

ARCHIVO CATEDRAL DE SALAMANCA (A.C.SA.):

Cª 23.35.

ARCHIVO DUQUE DEL INFANTADO (A.D.I.):

Leg.62.

ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL (A.G.P.):

Personal, Cª 72/16, Cª 72/13, Cª 72/22, Cª 6776, Cª 144/19; Real Capilla, Cª 138, Cª 105; Carlos III, Capilla, Leg.4; Carlos IV, Cámara, Leg.15.

ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE ZAMORA (A.H.D.ZA.):

Sección Archivos Parroquiales, Arciprestazgo de Toro, Memoriales. Leg.129/1786; Cª 11/16.

ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE CÁDIZ (A.H.M.C.):

Actas Capitulares, Libro nº 126, Libro nº 125; Cª 6727.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (A.H.N.):

Sección Consejos suprimidos, Leg. 823/25; Sección Inquisición, Leg.3.048, Leg.3.049; Leg.4245.

ARCHIVO MUNICIPAL AYTO. DE OVIEDO (A.M.A.O.):

Padrón y listas del vecindario de ésta ciudad. Año 1766.

ARCHIVO PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN (Madrid) (A.P.S.S.):

Libro de Difuntos Pobres, 1812-26, Libro 70.

ARCHIVO DE LA VILLA DE MADRID (A.V.M.):

Secretaría. 2a-460-14, 1-374-2, 2-460-15, 3-474-7; Corregimiento. 1-83-39, 1-163-11, 1-162-8.

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE MADRID (B.M.):

Mus/75-14; Mus/85-5; Mus 101/18; Mus/122-7; Mus/122-5; Mus/27-14; Mus/722-27; Mus/722-29.

BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid) (B.N.):

F.B. Ms.18475/1, Ms.14068²; Ms.1236, Ms.1233, M/811.

BIBLIOTECA REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID (B.R.C.S.M.):

1/13849 Micro; 1/13850 Micro; Mus/34-14; Mus/117-14; M/17; M/36; M/37; M/54; M/55; M/56; M/57; 720-56; 720-57.

DIARIO DE MADRID

DEL SABADO 31 DE AGOSTO DE 1799.

San Ramon Nonato Confesor. = Q. H. en la Iglesia de Padres Mercenarios Descalzos.

Observacion. meteorolog. de ayer.				Afecciones astronomicas de hoy.
Epocas.	Termom.	Barometro.	Atmosfera.	El 30 de la Luna. Sale el Sol à las 5 y 1 min. de la m. y se pone à las 6 y 59 m. de la tarde.
5 de la m.	19 s. o.	26 p. 4 $\frac{1}{2}$ l.	O. y Des.	
12 del d.	23 s. o.	26 p. 5 l.	S. O. y D.	
7 de la t.	20 s. o.	26 p. 5 l.	S. O. y D.	

Música.

El Ciudadano Pedro, Porro Mercader de todo género de música y de instrumentos, que vive en París, calle de Beaurepaire núm. 16 previene á los Mercaderes y Aficionados de música Españoles que hace un comercio general en estos dos ramos, y particularmente en el de música de guitarra, de la qual posee la mas numerosa coleccion de Europa, que consiste en canciones italianas y francesas con acompañamiento, sonatas, duos, trios, oberturas, preludios, minués, rondos &c. &c. haciendo en sus precios la posible equidad. Previnien- dose tambien que el Editor del Diario de Madrid admitirá en su Despacho principal carrera de San Gerónimo sin otro objeto que el de servir al público, los encargos de las personas que no tengan correspondencia en París.

Señor Diarista: sirvase Vmd. de incluir en su Periódico el anuncio antecedente, en que mediante su mucha bondad, y buen desco de servir al público he tomado la libertad de señalar su despacho principal para que se admitan los encargos que se hicieren para París.

Es bien extraño que entre los diferentes ramos de comercio que vemos prosperar cada dia en España (no diré si en utilidad ó perjuicio de nuestros usos y costumbres) no haya calculado alguno sobre el tráfico de las muchas obras de música que se componen en Europa, quando parece que en una nacion que posee un lenguaje tan sonoro, grave y hermoso como el nuestro y que es por naturaleza tan amante de la música debiera esperarse un gran despacho. Esto me hace conocer ó que los Españoles estamos todavía en comparacion de otras

naciones muy atrasados en los conocimientos de las bellas artes, ó que nuestros músicos siguiendo desde sus principios un sistema de rutina se contentan solo con aprender lo que les parece suficiente, sin cuidarse jamás de estudiar ni hacer por sí la mas mínima observacion para adquirir aún aquellas ideas que son indispensables para decidir de mérito de las obras de esta profunda ciencia. Asi es que causa admiracion que al mismo tiempo que estamos viendo mozos de singular mérito que pueden ser la envidia de los extrangeros en la poesia, la pintura, y la escultura, sean tan decididos nuestros músicos, que siendo para ellos de tanto aprecio la música italiana, no se dediquen si quiera á su semejanza, á componer algunas canciones segun el gusto y carácter de la nacion Española.

Debemos pues esperar que penetrados nuestros Profesores de música de los conocimientos que adquireran en la grande coleccion de obras que tiene de venta dicho ciudadano Porro en París, se dignarán á lo menos de procurar imitar á otras naciones, las quales no obstante de tener un language duro é inconcilliable con la dulzura de la melodia, se esfuerzan á componer canciones y obras analogas á su carácter, costumbres y circunstancias. Soy de Vmd. siempre.

Pedro Tierr.

Las aventuras de Telemaco, hijo de Ulises, poema en 24 libros en prosa, escrito por Mr. Fenelon, nueva traduccion castellana, con el texto francés al frente de ella, ilustrada con sus correspondientes notas históricas, mitológicas y geográficas: quaderno 7.º que contiene el elogio histórico de Fenelon, y con el qual concluye el tomo 1.º de dicha traduccion, dedicada al Serenísimo Sr. Príncipe de Asturias, para servir á su educacion, por D. Agustin Garcia de Arrieta, de la Biblioteca de los Estudios Reales de S. Isidro. Vendese el quaderno en las librerías de Alonso, Munita, y Quiroga; su precio 5 rs. en papel de marquilla regular, y 6 en marquilla fina, con el retrato del Autor, y sin el 2 rs. menos: el tomo á 16 rs. el de marquilla regular, enquadernado á la rustica, y 20 en pasta; el de marquilla fina á 20 rs. en rustica y 24 en pasta: tambien se venden tomos de uno y otro papel con las estampas correspondientes á razon de 2 rs. cada una: para los que solo quieran poner el retrato del Autor al frente de la obra se venderá éste suelto á precio de 2 rs.: en las mismas librerías se vende el Espiritu del Telemaco, formado por el mencionado traductor, é impreso en el mismo caracter de letra que la traduccion. Esta obrita abraza, en máximas dispuestas por orden alfabetico, de materias é ilustradas con notas, toda la moral y politica de aquel gran poema, ó lo que es lo mismo, toda la instruccion que quiso dar en el Fenelon á su augusto educando, envuelta y disfrazada con el bello y artificioso adorno de la fabula. Se le ha añadido nuevamente el extracto de una obra posthuma de dicho Autor, intitulada *Direccion de la conciencia de un Rey*, igualmente apreciable que el Telemaco. Contiene varias maximas de sana politica, y de sabia administracion dirigidas por

aquel á su alumno el Duque de Borgoña. A estas sigue un suplemento, el qual comprende las mas importantes reflexiones sobre el gran punto de la utilidad y necesidad que tienen todas las potencias de Europa de formar mutuamente alianzas ofensivas y defensivas para mantener la seguridad y tranquilidad pública, é impedir los progresos de qualquier potencia que aspire á la dominacion universal, ó intente trastornar de algun modo el equilibrio que debe haber entre todas las naciones. Con este motivo desenvuelve con la mayor figura, claridad y maestria todos los mas capitales y luminosos principios del Derecho público: forma un tomo en 8.º, su precio 10 rs. en pasta.

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID.

LITERATURA.

Fundamentos botánicos de Cárlos Linneo, que en forma de aforismos expone la teoría de la ciencia botánica, traducidos por D. Angel Gomez Martin y Ortega, Boticario y Médico, aprobado, y correspondiente del Real Jardin de Madrid: un tomito en 8.º marquilla, en latin y castellano. Se hallará á 4 r. á la rustica y 5 en pergamino, en la Librería de Castillo, frente á las gradas de S. Felipe, y en casa del autor, calle de Sta. Isabel, casa de la atahona, n. 3.º qto. principal. Esta preciosa obrita, que contiene todo lo esencial de la filosofía Botánica de Linneo; explica la teoría ó principios fundamentales y científicos de la Botánica, ha sido traducida en casi todos los idiomas de las naciones cultas, y ha merecido la atencion y aprecio así de los principiantes y aficionados, como de los profesores de esta ciencia, que la consideran como clásica y de general utilidad.

Obra nueva instrumental, titulada el ensayo de la Naturaleza, explicada en tres quartetos de guitarra, violín, flauta y fagot, el primer quarteto imita desde que amanece hasta mediodia; el segundo imita desde mediodia hasta el anocheecer, y el tercero y último imita todo el peso fúnebre de la noche; su autor D. Fernando Ferrandiere, en cuya casa se vende dicha obra.

El maestro Interpretel de lenguas, antiguo en esta Corte, que tenia su Estúdio y Académias de lengua francesa, italiana é inglesa frente á San Antonio de los Portugueses, no pudiendo tenerlas ahora por haberse mudado, y no tener proporcion para ello, acude á dar sus lecciones de los referidos idiomas á las casas de los que quieran servirse de él; los que podrán dexar las señas de sus casas, y la hora en que deba asistir, en la Lotería de la calle de la Concepcion Gerónima, esquina á la de Barrionuevo. Su método conciso, claro y poco penoso, está bien acreditado en esta Corte.

El dia 29. del corriente entre 12 y una del dia se perdieron 9 Cédulas del Banco de mil rs. cada una, 10 de 800, y una de 500; viniendo desde el mismo Banco donde se habian tomado; á la calle de Relatores, por

DIARIO DE MADRID

DEL SABADO 18 DE ENERO DE 1800.

*La Catedral de San Pedro en Roma, y Santa Prisca Virgen y Martir. —
Q. H. en la Real Iglesia de Padres Esculapios en San Antonio Abad.*

Observacio. meteorolog. de ayer. Afeciones astronómicas de hoy.

Epocas.	Termom.	Barometro.	Atmosfera.	El 24 de la Luna. Sale el sol á las 7 y 11 ms. de la mañana y se pone á las 4 y 49 de la tar.
7 de la m.	5½ s. o.	25 p. 9½ l.	S. y N.	
12 del d.	7½ s. o.	25 p. 9½ l.	S. y N.	
5 de la t.	6½ s. o.	25 p. 9½ l.	S. E. y N.	

Conseguente á los Reales Decretos de S. M. que tratan de la enagenacion de fincas, y á virtud de Providencias del Señor Don Juan Antonio Santa Maria, Caballero de la Real Orden de Carlos III, del Consejo de S. M., primer Teniente de Corregidor en esta Villa de Madrid, y Escribania de su Núm. que exerce Don Joaquin Gonzalez de Castro, se venden 9 casas en la poblacion de la misma; á saber, dos correspondientes á la Sacramental de San Miguel, sitas la una en la calle de la Encomienda, señalada con el n. 7 de la manzana 63, y la otra en la calle de Buencarral, señalada con el n. 12 de la manz. 303 que dá vuelta á la del Colmillo, que consta su sitio de 10968 pies superficiales, y está valuada en 920408; y la de la calle de la Encomienda que consta de 10352½, en 710856 rs. Otras dos correspondientes á las Memorias fundadas por Don Francisco de Santo Domingo Solorzano, sitas la una de ellas en la calle de Jacometrenzo señalada con el n. 41 de la manz. 366, y consta su sitio de 30839 pies superficiales, y está tasada en 1700281 rs. y la otra en la calle de San Miguel, señalada con el n. 2 de la manz. 298 que tiene de sitio 30836 pies y su valor 980214 rs. Otras tres correspondientes á la Congregacion del Santísimo Christo de la Resurreccion, sita en la Iglesia Parroquial de San Gines, una en la calle de San Vicente, señalada con el n. 3 de la manz. 479 Parroquia de San Martin, que su sitio se compone de 898 pies y medio, y está valuada en 180018 rs. de vn. y las otras dos que están unidas en la calle de la Palma, Parroquia de San Martin, señaladas con el n. 25 de la manz. 452, que consta de sitio de 5113 pies, y están valuadas en 51979 rs.

y otras dos correspondientes á la Sacramental de S. Justo y Pastor, sitas en la calle de Miraflores, señalada una de ellas con el n. 3 de la manz. 80, que tiene 3294 pies de sitio; está valuada en 32458 rs. y la otra con el n. 1 y 12 de la misma manz., que sirve de atahona y tiene 12792 pies de sitio, y está tasada en 113200 rs. La persona que quisiere hacer postura á qualquiera de las referidas casas acuda ante dicho Sr. Teniente, por la referida Escribanía, donde se admitirán las que hicieren siendo arregladas.

Consecüente á lo mandado últimamente por punto general, á fin de que se enagenen los bienes raíces pertenecientes á memorias, obras pías, y demas; por la Audiencia del Señor Don Juan Antonio Santa María, Teniente Corregidor de esta Villa, y Escribanía del Infrascripto del Núm. D. Eustasio Saenz de Arellano, están mandadas sacar á subhasta, diferentes posesiones que á las memorias fundadas por Don Juan de Herrera y Acuña, pertenecen en término y jurisdicción, así de esta insinuada Villa, como en la de los lugares de Carabanchel de abaxo, Villaverde, Getafe, Umanijos, Parla, Torrejón de Velasco y de la Calzada; la persona que quisiere hacer postura á ellas, juntas ó separadas, acudirá á dicha Escribanía dentro del término de 30 dias contados desde esta fecha, donde se le admitirán las que hiciere siendo arregladas. Madrid y Enero 8 de 1800.

Quien quisiere comprar una casa, sita en los portales de Puerta de Guadalupe, señalada con el n. 14, de la manz. 193, que se vende para pago de acreedores, acuda á tratar de ajuste extrajudicialmente, á qualquiera de los Síndicos, Don Santiago Angulo, portal de Manguiteros, ó Don Fausta Manuel de Ezquerro, calle de las Fuentes, que tienen facultades para ello. Madrid y Enero 15 de 1800.

Habiéndose establecido con aprobacion Real, una asociacion de caridad para alivio espiritual y temporal de los pobres presos de las Cárceles de Madrid, de que ya se ha dado noticia al Público, en la Gazeta del Viernes 3 del corriente, ha determinado esta asociacion poner 6 cajas para recoger las limosnas con que las almas piadosas quieran contribuir á tan útil establecimiento: una en la casa de los Consejos: otra en la Iglesia Parroquial de San Salvador: otra en la de Sta. Cruz: otra en la Real Iglesia de S. Isidro: otra en la de S. Felipe Neri, y otra en el Convento de Padres de la Victoria. Las Constituciones para gobierno de esta asociacion se hallarán de venta en la librería de Casullo, frente las gradas de S. Felipe; á 4 rs. en rústica.

Con motivo de haberse trasladado los cultos de la Duodena, que hasta ahora se han celebrado en la Iglesia del Real Hospital de Italianos de esta Corte, y obsequio del Patriarca San Joseph, los dias 19 de cada mes, á la Iglesia de nuestra Señora de la Victoria, Orden de Mínimos de San Francisco de Paula, se anuncia la Festividad de dicha translacion y Duodena para mañana 19, cuyos cultos se solemnizan con la presencia del Augusto Sacramento del Altar. Predicará por la mañana de dicha Translacion y Establecimiento el M. R. P. Fr. Vicente Faundo Labaig y Lasala, del Orden de N. P. S. Agustin, Lector de Teo

logía en el Real Convento de la Ciudad de Valencia, y Sócio de la Real Academia Matritense, como uno de los Devotos alistados para dichos cultos, y por la tarde predicará del punto de la Duodena el Sr. D. Lorenzo Cano, Misionero Apostólico, Teólogo Consultor de Cámara del Ilustrísimo Señor Obispo de Jacén, Exáminador Sinodal de aquel Obispado y del de Osma, Predicador de ambos, del de Pamplona, Arzobispado de Toledo, y Jurisdiccion Patriarcal; Individuo tambien del Cuerpo de dichos Devotos desde su establecimiento. Asistirá la Música de la Capilla de la Soledad para oficiar la Misa, y por la tarde para cantar los Gozos; y concluido esto, se colocará la nueva Efigie del Santo Patriarca en la Capilla que se le ha destinado. En el Pórtico y Sacristía se ballarán las Estampas y Libritos de la Duodena, Setena y Novena, quando se verifique su Impresion,

Un Caballero Español, ha conseguido ver con la mas completa satisfaccion educada á una hija suya, baxo la direccion de cierta Señora, que con las correspondientes aprobaciones se emplea en esta Corte en educar señoritas, y niñas decentes, instruyéndolas por sí, y con la mayor escrupulosidad en los dogmas de nuestra Religion, á coser á la francesa, inglesa, andaluza y portuguesa, á cortar y hacer vestidos con todo género de guarniciones; á bordar á tambor, á pasado, y á materiales, á coser encages y demas que corresponde al manejo de una casa; todo á beneficio de sus personas y casas: y por medio de maestros las enseña, á leer, escribir, contar, hablar en francés por principios sólidos, y aun el italiano si se quisiese: el dibujo, forte-piano por música y á cantar y baylar. Tiene pupilas y medias pupilas y admite de ambas clases con la mayor equidad, y á fin de corresponder en alguna manera el expresado Caballero al particular cuidado que ha debido á dicha Señora en la educacion de su niña, dá esta noticia al Público, deseoso de que los Padres que quieran acompañarle en su satisfacción, ocurran á la puerta del Sol, junto á la Soledad, n. 8, qto. segundo, que vive Don Josef Carballosa, quien dará razon de la expresada Señora.

Música para las tres horas del Viernes-Santo; siete adagios para guitarra, flauta, violin y violon, hecha á propósito para la contemplacion de las siete palabras que Jesu Christo nuestro Redentor dixo en la Cruz. Su autor Ferandiere, en cuya casa se vende.

Hoy en la diversion de química económica casera de la calle del Olivo alto, casa de la Soledad, n. 4 qto. baxo, se empezará con una introduccion, á la que seguirá una pieza en 3 escenas, titulada el Mágico Zelin, y amantes afortunados de magia, con intermedios de bayles, y un fin de fiesta titulado el Italiano burlado: en laleccion de química se demostrará el modo de hacer el blanco de perla, y los tintes caseros.

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID.

Ventas. En la calle de Hortaleza, de S. Luis, frente el ojaletero, hay tienda n. 14, al entrar por la Red una porción de tocino lardo, que

DIARIO DE MADRID

DEL VIERNES 24 DE ENERO DE 1800.

Nuestra Señora de la Paz y San Timoteo Obispo y Martir. = Q. H. en la Iglesia de San Ildefonso, Anexo. = Fiesta todo el dia en el Espiritu Santo y Santa Cruz. Por la mañana en Santa Maria, Trinidad y Rogatorio: fiesta en Alcala y Alcobendas. = Hay bay manifestos en la Orden Tercera de San Francisco, Capuchinos de la Paciencia, y Trinitarios de los coixos: en los Agonizantes calle de Buencarral tan solo por la tarde.

Observacion. meteorológ. de ayer.				Afecciones astronómicas de hoy.
Epocas.	Termom.	Barómetro.	Atmosfera.	El 26 de la Luna. Sale el Sol á las 7 y 12 ms.
7 de la m.	3½ ad.	25 p. 10 l.	S. y N.	de la m. y se pone á las
12 de la d.	5 s. o.	25 p. 10 l.	S. y N.	4 y 48 m. de la tarde.
5 de la t.	14 s. o.	25 p. 10 l.	S. y N.	

Abel y el conde de Aranda. En la noche de ayer se oyó un ruido extraño, que se atribuyó á la caída de un objeto pesado. En la mañana se oyó un ruido semejante, que se atribuyó á la caída de un objeto pesado. En la tarde se oyó un ruido semejante, que se atribuyó á la caída de un objeto pesado.

Buscaba un Indio con mucha diligencia entre lo mas espeso de un bosque una cotorra para enseñarla á hablar, y venderla despues á un Europeo. Oyó por casualidad entre otras muchas, á una que habiéndose escapado de una jaula se habia incorporado con las demas silvestres de aquel bosque; la qual llena de vanidad, y para hacer ver á las otras que sabia mas que ellas, no cesaba de hablar á grandes gritos todo quanto le habia enseñado una negra. Viendo el Indio que si la cogia adelantaba mucho para sus fines, la persiguió de modo que la pudo haber á las manos. Vendiósele al instante á un Europeo, y éste se la traxo á su País con gran estimacion, y poniéndola en una jaula de su casa, detrás de una ligera cortina, ella repentinamente con claridad y frecuencia entre otras cosas que sabia, las palabras de borracho, borracha, al tiempo que pasando por la calle un necio aldeano y creyendo que era algun desvergonzado muchacho, que se le dejaba á él por desprecio, tomando una gruesa piedra se la tiró con tanto acierto que dexandola á la cotorra casi moribunda: exclamó la infeliz de esta suerte: como yo, lo que me hizo volver á la antigua prision de que me habia escapado y yo no escarmentó.

y ahora por mi nueva charlatanería me veo en los umbrales de la muerte; si acaso vivo; yo haré en adelante para mí provecho, la vida de un Cartujo.—S.

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID.

LITERATURA.

Sálustio traducido en castellano por el caballero Manuel Suiro; van añadidas las quatro elegantísimas y gravísimas oraciones que pronunció Cicerón contra Catilina, traducidas igualmente á nuestro idioma por el célebre Segoviano Andrés Laguna, Médico del Sumo Pontífice: tercera edición. Se hallará en la librería de Cerro, Red de S. Luis; en su puesto calle de Alcalá; y en la de Castillo frente á las gradas de S. Felipe el Real, á 18 rs. en pasta, y 14 en rustica.

Doce lecciones de solfeo á la francesa, con cuyo auxilio se facilita el verdadero conocimiento del valor de la nota y exáctitud de el compás: su autor Ferandiere. Se vende este libro en la librería de Barco, carrera de S. Gerónimo, á 12 rs.

A la casa de que se dió noticia al Público en los Diarios del 29 de Noviembre, y 11 de Diciembre próximos; y en la Gazeta de 6 y 17 de este ultimo llamada de la Isla, sita en esta Corte en la calle de la Puebla que hace esquina, y vuelve por mano derecha á la de la Bola, y por la izquierda baxa frente del Convento de Religiosas de Santo Domingo el Real, que hace fachada á los Caños del Peral, distinguida con el n.º 1 de la manz. 405, que se vende en virtud de Real facultad que su sitio son 1110773 pies y 3 octavos, valuada en 3 millones; 2710433 rs. vn. sin mas cargas que dos capitales de censos redimibles componentes 2000 rs. y los de 4 faroles que la están reparando de importan 12000, se ha hecho postura en 2 millones, y 8000 rs. de un Quien quisiere hacer mejora anda ante el Señor Alcalde de Casa y Corte Don Joseph Navarro y Vidal, por la Escribanía de Provincia de Don Pedro de Valladares, que se admitirán las que se hicieren Madrid 22 de Enero de 1800.

Hoy y días siguientes, en la calle del Caballero de Gracia, frente al Oratorio, en el portal grande, qto. principal interior, se celebra la Feria Petriana, matemática, á la que se han añadido varias suertes nuevas: habrá de nuevo el espejo mágico, el mes destinado y la fortuna, la astrología, la quaterna afortunada y la fuerza eletrica; habrá la figura adivinatoria que hará varios equilibrios, bayles, fuerzas y posturas; habrá en fin de fiesta una colección de fuegos pírricos, físicos y matemáticos, con nuevas tramoyas y decoraciones nunca vistas; habrá 2 entradas, la primera á las 3 y la segunda á las 5. Si alguna persona quiere verla solo avisará con tiempo.

Hoy en la diversion de química económica casera de la calle del Olivo albo, casa de la Soledad y n.º 4 qto. baxo se empezará con una

DIARIO DE MADRID

DEL MIERCOLES 26 DE FEBRERO DE 1800.

San Alexandro Obispo. = Q. H. en la Real Iglesia de San Felipe Neri.

Observacion. metzeorológ. de ayer. Afecçiones astronómicas de hoy.

Epocas.	Termom.	Barómetro.	Atmosfera.	El 4 de la Luna. Sale el Sol á las 6 y 29 ms. de la m. y se pone á las 5 y 31 m. de la tarde.
7 de la m.	3 $\frac{1}{2}$ s. o.	25 p. 10 $\frac{1}{2}$ l.	S. O. y N.	
12 de la d.	6 $\frac{1}{2}$ s. o.	25 p. 10 l.	S. O. y N.	
5 de la n.	5 s. o.	25 p. 10 l.	S. O. y N.	

P R E M I O S

Que ofreció la Real Sociedad económica de Amigos del país de Valencia el día 9 de Diciembre de 1800.

EDUCACION.

Se darán 12 premios de á 80 reales vn. y una Medalla de Plata á seis niños y otras tantas niñas de las Escuelas y Costuras de esta Ciudad y Arrabales; que fueren examinados segun lo determinado por la Sociedad, y declarados por mas dignos.

Un Sácio ofrece repartir premios de igual valor entre los discípulos y discípulas de las Escuelas de las Casas de Huérfanos de S. Vicente, nuestra Señora de la Misericordia, y fundaciones de D. Juan Bautista Mas; baxo las mismas condiciones y examen.

AGRICULTURA.

Un premio de 300 reales vn. al que presentase el método de mejorar el aceyte, reducido á práctica del modo que iguale al de Aix, é indique cómo pudiera aumentarse en el Reyno el plantío de Olivos, y el modo de mondarlos con mayor utilidad.

Otro premio de 300 reales vn. al Labrador ó Cosechero que en este Reyno y en el corriente año siembre y coja mayor porcion de cosecha de Papas, ó Patatas de la Mancha, no siendo menos el terreno ocupado por ellas de una Cahizada, y en caso de haber algunos aspirantes en el mismo grado y circunstancias, se repartirá entre ellos con igualdad este premio.

Otro de una Medalla de oro de peso de una onza, y patente de Socio de Mérito, al que en una Memoria haga la mas exácta indicacion de los Montes de este Reyno, clase, calidad, uso, abundancia, ó escasez de sns Maderas: Rios y Carreteras, que faciliten su extraccion: Causas de la decadencia de los bosques de este Reyno, y medios de evitarla, y de asegurar su permanencia, &c.

Además el Socio D. Manuel de Velasco ofrece un premio de 50 ducados para dotar una hija, habilitar un hijo, ó emplear en aperos de labor; ó beneficio de su hacienda, al Labrador que dentro de dos años contadores desde la publicacion de este Aviso, justifiquen haber plantado mayor número de árboles frutales que hayan prendido y producido fruta, en el recinto de la particular Contribucion de esta Ciudad, y en parte donde no los haya habido anteriormente, con tal que lleguen á roo; prefiriendo en iguales circunstancias los frutales de Invierno, como Perales, Manzanas, &c. y si algun aspirante duplicare el número mas baxo, prefixado, se aumentará la cantidad ofrecida.

Se continuará.

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID.

L I T E R A T U R A.

Manual de Quaresma, ó exámen de sí mismo; sobre la práctica de las virtudes que nos propone la Iglesia en las Epistolas y Evangelios de este Santo tiempo: con breves meditaciones de la Pasion de Nro. Señor Jesu-Christo y varias oraciones sobre los Misterios de ella, para todas las Horas del día, compuesto en francés por el R. P. Francisco de Abril de la extinguida Compañia, y traducida para provecho y utilidad de las almas. Se hallará en un tomito en 8.º en las Librerías de Castillo, frente de San Felipe, y de Cerro Red de S. Luis.

Homiliario ó Colección de las mejores homilias de los mas excelentes Santos Padres y Doctores de la Iglesia, sobre los Evangelios que se cantan en las principales festividades del año, traducidas del latin al castellano. Comienza en el primer Domingo del Adviento; sigue por todos los días hasta volver á el en que empezó, y contiene otras muchas homilias sobre las temporadas del Adviento, fiestas de Navidad, Circuncision, Epifania, todos los días de la Quaresma, Pascuas y sus Octavas. Se hallará en las Librerías antecedentes.

Carta crítica al Autor de las notas de Don Quixote, en la que se descubre el verdadero Autor de su famosa historia, á quien Cerbantes da el nombre de Cide Hamete Ben-engeli, por D. J. F. P. C. Esta carta que puede ir por el correo, se ha impreso en el mismo tamaño que la historia de Don Quixote de la edición de Sancha, para que los señores que tengan esta obra, puedan encuadernarla con ella: se hallará en la Librería de Tieso, calle de las Carretas.

Historia del Venerable y antiquísimo Santuario de Nuestra Señora de Valvanera, en la Provincia de la Rioja: felicísimo hallazgo de la

celestial imagen de Maria Santísima en los Montes distorcidos: su culto, y veneracion en la orden de San Benito, Compuesta y ordenada de las memorias que se conservan en el Archivo de dicho Santuario. La da á luz el dicho Monasterio. Un tomo en 8.º se hallará en casa de los Señores Don Diego de Fuentes y Compañía; del Comercio de sedas, en Puerta de Guadalupe.

En la Libreria de Argueta, calle de la Montera, se hallan de venta las obras de música siguientes: 4 graciosos y grandes tríos concertantes para guitarra, violin y bajo, de Don Antonio Ximénez, músico de la Colegiata de Alicante; obra de recomendable mérito y particular gusto por su bien dispuesta composicion. Un nuevo divertimento, para guitarra sola del Señor Almeyda de Ferreyro, Portugués; contiene la marcha Marsellesa, con 6 glosas de particular execucion, un minuete con su trio y la canción del himno sisalpino. Una pieza propia de dicho instrumento, del Señor Ferandiere; contiene un gracioso tema con 10 variaciones de diferente estilo. El grande y celebrado minuete con 16 variaciones menores y mayores, para el mismo instrumento, de Don Antonio Abreu, del Portugués. Seis grandes rondoes para guitarra y bajo intitulados las 6 Naciones, de D. Isidro Laporta, el 1.º rondo á la francesa, 2.º á la moruna, 3.º á la holandesa, 4.º á lo tártaro, 5.º á la inglesa, y 6.º á la española. Seis minuets nuevos para bayle á dos violines y bajo del Señor Pleyel, consiguientes, á los otros 6 del mismo Autor. Todas estas obras se hallarán copiadas de la mejor nota, y sin errata, con sus portadas grabadas, sus rúbricas, para evitar falsificaciones.

Los tenedores de recibos y acciones del Real Empréstito de 400 mil. llores, señalados en la caja de Tesoreria mayor con los números 201 al 300 inclusive, acudirán con ellos á dicha caja en los dias de hoy 26, y siguientes 27 y 28 desde las 9^{as} en adelante de sus respectivas mañanas.

Para el segundo temate de la casa sita en la calle de Atocha, n. 3 de la manz. 5, tasada en 354703 rs. vn., y gan por ella 2480 se ha señalado el dia primero de Marzo de 18 á una de la tarde, en la Audiencia del Sr. Teniente D. Pedro Gonzalez Calderon, ante el Escribano de Núm. D. Julian Gonzalez Sot. Quien quisiere hacer mejora acuda á dicha Escribania, donde se admitiran las que hicieren.

La Junta de Gobierno de la Real Compañia de Seguros Terrestres y Maritimos comboca los Accionistas interesados en ella en cinco ó mas acciones, para celebrar Junta general el dia 26 de Marzo próximo á las 4^{as} de la tarde; previniendose acudir por sí ó por apoderado hasta el 20 del mismo á recoger la esqueta de entrada en la Secretaria de dicho Real Establecimiento.

La casa de la calle de Jacometrenzo, señalada con el n. 11 de la manz. 366, que se anunció su venta en el Diario de 18 de Enero próximo pasado, por la Escribania del Núm. de D. Joaquin Gonzalez de Castro, está hecha postura en el todo de la tasa, y señalada

DIARIO DE MADRID

DEL SÁBADO 30 DE AGOSTO DE 1806.

Santa Rosa de Lima Virgen. = *Quarenta Horas en la Iglesia Parroquial de Santa Maria.*

Observ. Meteorológicas de antes de ayer.				Afec. Astr. de hoy.
Epocas.	Termómet.	Barómet.	Atmósfera.	El 17 de la Luna.
7 de la m.	16 1/2 s. o.	25 p. 11 l.	Sudou. y D.	Sale el Sol á las
12 del día.	26 s. o.	25 p. 10 l.	Nordou. y D.	5 y 27 m. y se po-
5 de la t.	22 s. o.	25 p. 10 l.	Nordou. y D.	ne á las 6 y 33.

Concluye la Carta de ayer.

Pero mientras el hombre está labrando su fortuna; y tambien despues de haber ya conseguido la que la suerte le haya deparado, debe, mirando las cosas en grande, y no parando la consideracion en pequeneces, formar un cálculo anual ó mensual de los gastos que puedan ofrecérsele según su clase, y de los medios ó renta líquida que tenga para sostenerlos, combinando de modo los productos con los gastos, que en los años felices resulte un sobrante con que ocurrir á los calamitosos. Este cálculo debe hacerse para un año, ó á lo menos para un mes, porque no saldrá bien la cuenta á los que le arreglen á su renta y gasto diario, no siendo facil tener presentes los gastos extraordinarios y eventuales que á menudo se ofrecen. En este cálculo anual deben de entrar los gastos de comida, carbon, vestuario de amos, familia y gente de librea, salarios de criados, alquiler de casa, estero y desestero, manutencion y reemplazo de muebles, de batería de cocina, de cristal, loza y vidriado, viages y enfermedades que puedan ocurrir, y los gastos de caballeriza, con expresion del importe de salarios de cocheros y otros empleados, consumo de paja y cebada, reemplazo, compostura y renovacion de mulas, coches y libreas &c, cuenta del herrador, y la del verde que ha de tomar el ganado á su tiempo. De todo lo dicho y de alguna partida que se haya olvidado se puede formar un cálculo prudencial, echando las cuentas largas para que no salga equivocado, el qual siempre servirá de gobierno para los años sucesivos, y para que en los años felices resulte el sobrante indicado. Y este cálculo que acabo de poner para una de las casas principales

servirá tambien para los que tengan un decente modo de vivir, suprimiendo las partidas que no correspondan á su esfera; pero si tan corta fuese la renta, sueldo ó ganancia de algunos que no alcanzase para lo necesario, entonces deberán buscarle por otros medios lícitos y honestos, como lo hacen algunos de la misma clase, apelando á su honradez, aplicacion é industria.

Todos los concurrentes aplaudieron mi modo de pensar, á excepcion de uno que me replicó, diciendo: lo que vmd. ha dicho de un cálculo anual, bien premeditado y observado, me parece un medio muy prudente, á lo menos para no arrasarse; pero es menester que vmd. se haga cargo que la execucion de este cálculo se cometió á nuestros criados, que no todos son buenos, y que así no siempre salga bien. Para tener buenos criados, le respondi, le diré á vmd. otro dia de qué precauciones ha de valerse, porque ahora ya es tarde, y me voy á mi casa.

Entretanto sirvase vmd., Señor Diarista, insertar esta Carta en su Periódico, y mandar lo que gustare á su seguro servidor que B. á vmd. L. M.

J. C.

LITERATURA.

Catecismo del santo Concilio general de Trento para los Párrocos, compuesto conforme á la doctrina de la Iglesia por los hombres mas sabios y escogidos en el mismo Concilio, publicado la primera vez por S. Pio V, aclamado despues por muchos Concilios provinciales y diocesanos, y recomendado á toda la Iglesia por la santidad de Clemente XIII. Esta obra, bien conocida, y sumamente apreciable, no necesita de elogios; pues todos los católicos, y mas particularmente los Curas de almas, deben instruirse en su doctrina, y estos la buscan y apetecen para imbuir en ella á los fieles, y proporcionarles un conocimiento sólido de las verdades de nuestra sagrada religion. Por esto mismo, y para que los Párrocos no careciesen de este precioso y excelente manual por su mucho coste y escasez, empezó á hacer una impresion de él la piedad del Illmo. Sr. D. Antonio de Palafox y Cróy, Obispo de Cuenca, con el objeto de proporcionarlo al precio de coste y costas; y no habiendo podido concluirla á causa de su muerte, mandó continuarla con el caudal de su espolio el zelo caritativo é ilustrado del Excmo. Sr. D. Josef Eustaquio Moreno, Colector general de Espolios y Vacantes. Con motivo de haberse despachado la primera remesa en poco tiempo, ha venido nuevamente á esta Corte un surtido de la misma edicion desde Cuenca; lo que se avisa al público para que no carezca del beneficio de una obra tan recomendable y necesaria, impresa con esmero, y que se vende á un precio muy corto. Consta de un tomo en 4.^o de 643 págs. á 11 rs. en papel, 13 en pergamino y 16 en pasta. Se hallará en la librería de Ranz calle de la Cruz.

Arte de tocar la guitarra española por música, adornado con 17 láminas finas: las primeras manifiestan todos los caracteres de la música, y las siguientes son lecciones tan agradables, que ellas mismas promueven al estudio. Ademas de otras curiosidades que contiene este libro, se inserta en él un Diálogo entre Maestro y Discípulo, tratando de

la parte mas sublime de la música, que es la composición: su autor D. Fernando Ferandiere. Se hallará en la librería de Barco Carrera de S. Gerónimo, y en la imprenta de Aznar calle de las Huertas, frente al cementerio de S. Sebastian, quarto baxo: su precio 22 rs. va.

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID.

FUNCION DE IGLESIA.

La Real Esclavitud de Marta Santísima de la Almudena, única Patrona de esta Villa de Madrid, celebra solemnes cultos á esta antiquísima Imagen en su misma Iglesia Parroquial. Dieron principio el Viernes 29 del corriente mes de Agosto con Salve que á las seis de la tarde se cantó con la solemnidad acostumbrada; y continuarán diez días hasta el de la Natividad de la Virgen, para que los Fieles ofrezcan rendidas gracias á esta Soberana Señora, y ruegen por la exáltacion de nuestra Santa Fe Católica, extirpacion de las heregías, la paz entre los Príncipes Christianos, pidiendo juntamente por la muy importante salud de nuestros Católicos Monarcas, Serenísimos Señores Principe é Infantes, y por los felices progresos de esta Monarquía. Todos los días estará patente el Santísimo Sacramento; y predicarán diferentes Oradores. El día 8 de Septiembre tiene la Real Esclavitud la Comunión general á las 7 de la mañana. Los días 30 y 31 del corriente, 5 y 6 de Septiembre está en dicha Real Iglesia el Jubileo de Quarenta Horas. El primer día asistirá la música de la Real Capilla, y en los siguientes la de la Real Esclavitud á Misa y Completas. Todos los Secos Esclavos y Esclavas, que confesados y comulgados visitaren dicha Iglesia desde las vísperas hasta puesto el sol del día de la Natividad de nuestra Señora, ganan Indulgencia plenaria y remision de todos sus pecados por concesion de N. S. P. Benedicto XIV., y todas las que se ganan en San Juan de Letran por agregacion hecha á la Real Esclavitud; teniendo la Bula de la Santa Cruzada.

VENTAS.

Se venden una escopeta ligera para cazar, hecha por uno de los mejores maestros, y un armario casi nuevo, de tres varas de alto y dos de ancho, con sus caxones: quien quisiere comprarlo acuda al puesto del Diario de la calle de Jacometrezo, junto al Hospitalito de los Franceses, donde darán razon del que lo vende con la mayor equidad.

Quien quisiere comprar una mula roxa, de cinco años, para silla de pechera, ó vender otra que apele; acudirá á la posada nueva de la Red de S. Luis, donde preguntará por el albeytar de la misma, quien tratará de ajuste.

Se venden dos mulas, una de quatro años, y de alzada cinco dedos, y otra de cinco años, y alzada de siete dedos: darán razon en la taberna que está en la Plaza Mayor, rincón de las Pellas, donde se preguntará por Josef de Soto.

En casa del maestro guarnicionero que vive frente á la del Excmo. Sr. Conde de Salvatierra en la calle de Atocha, se halla de venta una silla de montar para correr la posta, hecha en Italia, y surtida de sus

DIARIO DE MADRID

DEL SÁBADO 17 DE OCTUBRE DE 1807.

*Santa Heduvigis Viuda. = Quarenta horas en la iglesia de PP.
Carmelitas descalzos.*

Observ. Meteorológicas de antes de ayer.				Afec. Astr. de hoy.
Epocas.	Termómct.	Barómct.	Atmósfera.	El 17 de la Luna.
7 de la m.	13 s. o.	26 p. 2 l.	Este y D.	Salc el sol á las
12 del día.	18 s. o.	26 p. 2 l.	Este y D.	6 y 26 m. y se pone
5 de la t.	16 s. o.	26 p. 1½ l.	Este y D.	á las 5 y 34.

SEÑOR DIARISTA.

Muy señor mío: El Sr. Baylarin aficionado con la satírica y elegante carta que dirigió á vmd. con fecha de 1.º de setiembre, quando no haya logrado persuadirnos los infinitos absurdos que en ella se propone, ha obtenido á lo menos que tomemos la pluma para contestarle. Aplaudo á la original idea que ha tenido de insertar en un periódico unas conclusiones. No se hubiera arriesgado á sostenerlas cuerpo á cuerpo, brazo á brazo, según dice, en pública palestra, donde se puede hacer uso de la poderosa y terminante arma del silogismo. En el corto tiempo de seis minutos hubiera visto desvanecidas todas sus ideas. Mas ya que exige la contestacion por este periódico, sirvase vmd. insertar en él contra toda su carta, y en especial contra su 8.ª conclusion, este *meum nullius ponderis argumentum*.

El Sr. Baylarin aficionado, que haciéndolo todo á la española, no será nada extraño deliré y sueña tambien en español, sabe muy poco en materia de bayles teatrales. No solo ridiculiza sin razon los progresos que han hecho en el bayle las naciones mas cultas de Europa, sino que queriendo hacerse del gracioso, extraña que se represente una tragedia en ópera ó en bayle; admira que una muger levante la pierna, que un mozo figure la misma desnudez; y busca precisamente aquellos pequeños defectillos, de que no siempre se puede prescindir, para denigrar unas representaciones en que, á pesar de dicho señor aficionado, se encierra lo útil y lo dulce; y que tienen, por mas que diga, algo de buen gusto, y mucho mas de bellas artes.

Sepa antes de todo nuestro Baylarin que hay dos especies de bayles, *sociales y teatrales*. El fandango, bolero, zapateado &c. pertenecen á la primera, cuya definicion es, á poca diferencia, la misma que dicho señor ha dado para los bayles en general. Los teatrales son aquellos que sirven para la instruccion y diversion del público en los teatros, y cuyo argumento se saca ya de la historia, ya de la fábula, ó bien de una idea del mismo compositor. Se parecen á la comedia y tragedia porque, como estas, nos representan acciones trágicas y cómicas, empleando la pantomima y gesto, así como aquellas la declamacion. Tan ridículo sería valernos en nuestras diversiones caseras de un bayle de esta clase, como lo es estarnos moliendo de continuo en los teatros con fandango, bolero &c., que aunque nacionales y del mayor mérito, son en esta ocasion intempestivos, y cansan al quarto de hora. Quisiera saber qué xugo saca de ver baylar quatro coplas de bolero ese disgustadísimo señor, que en nada tiene unas representaciones á las que, aunque privadas del auxilio de la palabra, ha dado el arte por medio de sus gestos y acompañados movimientos la mas fina y delicada expresion. Si las odia porque las cree de extrangeria y de invencion moderna, sepa que son de la mayor antigüedad, y que estuvieron en uso entre dos naciones las mas acreditadas; que entre los romanos se llamaban *saltationes*, y que en ellas se hicieron célebres en tiempo de Augusto, Pilades y Batilo, Fla y Caramalo.

Se concluirá.

LITERATURA.

Arte de tocar la guitarra española por música, adornado con 17 láminas finas: las primeras manifiestan todos los caractéres de la música; y las siguientes son lecciones tan agradables, que ellas mismas promueven al estudio. Además de otras curiosidades que contiene este libro, se inserta en él un diálogo entre maestro y discípulo, tratando de la parte mas sublime de la música, que es la composicion: su autor D. Fernando Ferandiere. Se hallará en la libreria de Barco, Carrera de S. Gerónimo, en la de Escribano, calle de las Carretas, y en la imprenta de Aznar, calle de las Huertas, frente al cementerio de S. Sebastian, quarto baxo: su precio 22 rs. vn.

VENTAS JUDICIALES.

Por término de 15 dias, contados desde 15 del corriente, está mandado sacar á pública subasta una casa, sita en la calle de la Madera baxa, núm. 8, manz. 461, perteneciente á cierto mayorazgo, que tiene 4846 pies de sitio quadrados superficiales, tasada en 195,066 rs., la que se vende voluntariamente á instancia de su poseedor por la audiencia del Sr. D. Leon de Sagasia, del consejo de S. M., teniente corregidor de esta villa de Madrid, y escribania de su número que exerce D. Tomas de Sancha y Prado. La persona que quisiere hacer postura ó mejora á ella, acuda ante dicho señor teniente y escribania, que se admitirán las que se hicieren.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU, Antonio – PRIETO, Víctor:

Escuela para tocar con perfección la Guitarra de cinco y seis órdenes [...],
Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799, B.N. M/2754.

AGUADO, Dionisio:

- *Escuela de guitarra*, Madrid, 1825.
- *Méthode complète pour la guitare*, París, 1830.
- *Nuevo Método para Guitarra*, Madrid, 1843.

ALEN, María Pilar:

"Las Capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII",
España en la música de Occidente, V, II, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

ALIER, Roger:

- *El libro de la Zarzuela*, Madrid: Daimon, 1982.
- *La Zarzuela*, Madrid: Daimon, 1984, (Serie *Qué es y en qué consiste*).

ALVAR, Manuel:

Villancicos Dieciochescos (La Colección malagueña de 1734 a 1790), Málaga:
Delegación de Cultura, Excmo. Ayto. de Málaga, 1973.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás:

- "La Imprenta Musical en Madrid en el siglo XVIII", en *Anuario Musical*, XVIII, (1963), pp.161-183.
- "Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid", en *Anuario Musical*, XX, (1965), pp.75-103.

ANDIOC, René:

Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Madrid: Fundación Juan March,
Castalia, 1976.

ANGLÉS, Higinio – SUBIRÁ, José:

Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, 3 tomos, Barcelona: Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., 1951.

ANÓNIMO:

- *Libro de Diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores Autores*, 1705, B.N. M/811.
- *Método de Guitarra*, (copiado por Joseph Trapero), 1763, B.N. Ms. 1233.
- "Origen y Progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte", en *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, t.XII, Imprenta Real, 1787.

AMAT, Juan Carlos:

- *Guitarra española de cinco órdenes*, Lérida: Viuda Anglada y Andreu Llorens, 1626, B.N. R/14.637.
- *Guitarra Española* (ca.1761) Mónaco: Ed.facsímil, Chanterelle, 1980.

ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés:

Historia de la Música Religiosa en España, Barcelona: Labor, 1942.

ARMONA, Jose Antonio de:

"Carta de los años 80 del Corregidor Armona", (*Memorias cronológicas del Teatro de España ordenadas por D.Francisco Barbieri*), B.N. Ms. 18475/1.

ARTOLA, Miguel:

Los afrancesados, 1^{era} ed., Madrid: Turner, 1976, (Sociedad de Estudios y Publicaciones).

ARRIAGA, Gerardo:

- "Francisco y Gabriel Guerau, músicos mallorquines", en *Revista de Musicología*, VII, (1984), 2, pp.253-299.
- "El método de Guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán", en *Revista de*

Musicología, VII, (1985), 1.

- "El acompañamiento en la guitarra barroca. Breve reflexión histórica", en *Música Antigua*, (1986), 3, pp.3-13.
- "Técnica de la guitarra barroca", en *III Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, Córdoba, 1992, Ediciones de La Posada, Colección Bordón.

ARRÓNIZ, Othón:

La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Madrid: Gredos, 1969, (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos; 133).

BAINES, Anthony:

Historia de los instrumentos musicales, Madrid: Taurus, 1988.

BARBIERI, Francisco Asenjo:

- *La Zarzuela*, Madrid: Editorial Música Mundana, 1985.
- *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, vol.I; *Documentos sobre Música española y epistolario (Legado Barbieri)*, vol.II, Madrid: Edición a cargo de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior, 1986-1988.

BERNIS, Carmen:

"Vida social y comportamiento. Tipos sociales en El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores.", en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, (1992), pp.119-122.

BIBLIOTECA NACIONAL:

Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX, Madrid: Dirección general del Libro y Bibliotecas, 1990.

BLANCO, Nicolás (pseudónimo de fray Miguel López):

Exámen theológico-moral sobre los theatros actuales de España, Zaragoza: Francisco Moreno, 1766.

BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina:

"Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid", en *Rev. de Musicología*, VII, (1984), 2 pp.301-333.

BORDÁS, Cristina - ARRIAGA, Gerardo:

"La Guitarra desde el Barroco hasta ca.1950", en *La Guitarra Española*, Museo Municipal de Madrid y The Metropolitan Museum of Art New York, Sociedad Estatal Quinto centenario, (1991-1992) pp.69-94.

BOYDEN, David D.:

The History of Violin Playing from its origins to 1761 and its relationship to the Violin and violin Music, London:Oxford University Press, 1965.

BRICEÑO, Luis:

Método mui facilísimo para aprender a tañer la Guitarra a lo Español, París: Pedro Ballard, 1626.

Génova: Ed.facsimil. Minkoff Reprint, 1972.

BRISO de MONTIANO, Luis:

Un fondo desconocido de música para guitarra. Música española y francesa para guitarra (c. 1790-c. 1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre autores, Madrid: Ópera tres Ediciones musicales, 1995.

BUKOFZER, Manfred F.:

La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach., Madrid: Editorial Alianza, 1986 (Alianza Música, 30).

CABARRÚS, Conde de:

Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública. Escritas por el ----- al señor don Gaspar de Jovellanos, y precedidas de otra al Príncipe de la Paz, Vitoria: imprenta de don Pedro Real, 1808.

CAL PARDO, Enrique:

"Los organismos de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo desde el S.XVII", en *Anuario Musical*, XXXVI, (1981), pp.131-148.

CAL PARDO, Enrique – BOURLIGUEUX, Guy:

- "Los organistas de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo desde el siglo XVII", en *Anuario Musical*, (1984), XXXVI, pp.131-147.
- "Maestros de capilla de la catedral de Mondoñedo", en *Estudios Mindonienses*, (1986-88), pp.11-79.

CANO, Manuel:

La Guitarra, Historia, Estudios y aportaciones al arte Flamenco, Granada: Servicio de Publicaciones. Universidad de Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Ediciones Anel, 1986.

CAMBRONERO, Carlos:

"Las Tonadillas", en *Revista Contemporánea*, XCIX, Año XXI, 1895, pp.113-128.

CARMENA Y MILLÁN, Luis:

Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días, Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

CARTIER, J.B.:

L'Art du Violon ou Division des Ecoles Choisies dans les Sonates Italianne, Francaise et Allemande [...]. París, [ca.1803], B.N., M/446.

CARREIRA, Xoan M.:

- "La música para teatro en España", en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, III, (1987), 2, pp.202-204.
- "Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de óperas", en *Revista de Musicología*, X, (1987), 2, pp.581-599.
- "Cádiz", en *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Stanley Sadie, I,

(1992), pp.675-676.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José:

La música en las catedrales durante el siglo XVIII. Francisco J.García "El Españolito" (1730-1809), Zaragoza: Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1983.

CASARES, Emilio:

La música en la catedral de Oviedo, Oviedo: Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, 1980 (Col. Etnos).

CONTE Y LACAVA, Augusto:

Cádiz del setecientos, Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1979.

COTARELO Y MORI, Emilio:

- *María del Rosario Fernández, La Tirana, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid: Tipografía Sucesores de Rivadeneyra, 1897.
- *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico*, Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Establecimientos tipográficos de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

CHARNASSE, Hélène:

- "Sur l'accord de la guitare", en *Recherches sur la musique française classique*, VII, (1967), pp.25-37.
- *La guitare*, Paris: Presses Universitaires de France, 1985, (Col. Que sais-je, nº2191).

DELL'ARA, Mario:

Manuale di storia della chitarra, la chitarra antica, classica e romantica

(vol. I), Milano: Ancona, Bérben, 1988.

DEMERSON, Georges:

Les registres d'habitants de Madrid sous Joseph I (decembre 1808), Bordeaux: Féret et Fils, (s.a. 1957).

DÍAZ de ESCOBAR, Narciso:

- *El teatro en Málaga. Apuntes históricos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Tip. de "El Diario de Málaga", Málaga, 1896.
- *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*, Barcelona: Montaner y Simón, 1924.

DOIZI de VELASCO, Nicolao:

Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra, Nápoles: Egidio Longo, 1640.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio:

- *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid: Instituto Balmes de Sociología. Dpto.de Historia Social, C.S.I.C., 1955.
- "Datos para la historia de Cádiz en el siglo XVII", en *Separata de Archivo Hispalense*, 2ª época, (1959), nº96.
- *Hechos y figuras del siglo XVIII español*, 2ª edición ampliada, Madrid: Siglo XXI editores, 1980.
- *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*, Barcelona: Ariel, 1981.

DOMÍNGUEZ, Rosalía:

"La Tonadilla dieciochesca y sus intérpretes: Tonadilleras y Graciosos", en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Consorcio Madrid capital Europea de la Cultura, 1992, pp.201-211.

ENCISO RECIO, L.M.:

Nipho y el periodismo español del siglo XVIII, Valladolid: Publicaciones de la Universidad, 1956.

ESCORZA, Juan José – ROBLES-CAHERO, Jose Antonio:

"Dos tratados de Música instrumental del siglo XVIII", en *Heterofonía*, XVII, 1,84, Enero-Marzo, 1984.

EVANS, Tom and Mary Anne:

Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock, New York & London: Paddington Press Ltd, 1978.

FERANDIERE, Fernando:

- *Prontuario Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor*, Málaga: Imprenta de la Dignidad Episcopal, 1771, B.N., M/3602.
- *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid: Pantaleón Aznar, 1799, B.N. M/2452.
- *Arte de tocar la guitarra española por música*, 2ª edición, Madrid: Viuda de Pantaleón Aznar, 1816, B.N., M/4562 y M/2144.

FUBINI, Enrico:

- *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona: Barral Editores, 1971.
- *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, (Alianza Música, 131).

GALINDO, Patricio:

Tratado de Armonía adaptado a la Guitarra, Valencia: Ediciones Musicales Piles, 1971.

GALINO, M^a Angeles:

Tres hombres y un problema: Feijóo, Sarmiento y Jovellanos ante la educación moderna, Madrid: C.S.I.C., 1953.

GALLEGO, Antonio:

La música en tiempos de Carlos III, Madrid: Alianza Editorial, 1992, (Alianza Música, 41).

GARCÍA DE VILLANUEVA, Manuel:

- *Manifiesto por los Teatros Españoles y sus actores*, Madrid, 1788.
- *Origen, épocas y progresos del teatro español*. Discurso histórico, al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron y un compendio de la historia general de los teatros, Madrid: Imp. de D.Gabriel de Sancha, 1802, B.N. R/60305.

GARCÍA FRAILE, Dámaso:

Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca, Cuenca: Inst.Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.

GARCÍA-MATOS ALONSO, Carmen:

"Un folclorista del siglo XVIII: Don Preciso", en *Revista de Musicología*, IV (1981), 2, pp.295-308.

GARCÍA RUBIO, Juan Manuel:

Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprehender a templar y puntear la Guitarra Española de seis órdenes según el estilo moderno, [Madrid], 1799, B.N. Ms.1236.

GEMINIANI, Francesco:

- *The Art of Playing on the Violín*, Londres: Ed.facsímil, Oxford University Press, s.f., 1751.
- *L'Art du Violon ou Méthode Raisonnée pour apprendre á bien jouer de cet Instrument composée primitivement par le celebre F.Geminiani*. París: edition chez Sieber, [ca.1800], B.N., M/1075.
- *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*, London, (ca.1749). New York: Ed.facsímil. Da Capo Press, 1969.

GIL, Salvador:

- *Principios de Música aplicados a la Guitarra*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1814, B.N. M/895.
- *Principios de Música aplicados a la Guitarra*, 2ª edición, Madrid: Imprenta

de D.E.Aguado, 1827, B.N. M/991.

- *Escuela de Solfeo en compendio para los aficionados*. Madrid: Imprenta de D.E.Aguado, 1830, B.N. M/1910.

GODOY, Manuel (Príncipe de la Paz):

Memorias, Madrid: Atlas, 1965, (B.A.E., 88).

GOLDÁRAZ GAÍNZA, José Javier:

Afinación y temperamento en la música occidental, Madrid: Alianza Editorial, 1992, (Alianza Música, 58).

GÓMEZ, Julio:

- "Don Blas de Laserna: Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero", en *Rev. de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid 1925*, (1925), 7, pp.406-430; 8, pp.531-548; (1926) 9, pp.88-104; 10, pp.222-240.
- "Don Blas de Laserna: un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero", en *Biblioteca de Corellanos ilustres*, V, (1952), pp.119-208.

GÓMEZ AMAT, Carlos:

Historia de la música española. vol 5. Siglo XIX, Madrid: Alianza Editorial, 1984, (Alianza Música, 5).

GONZALEZ VALLE, José Vicente:

"Tradición y progreso en los maestros de música de la catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII", en *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza, (1977), pp.35-44.

GUERAU, Francisco:

Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española, Madrid: A.Ruiz de Murga, 1694.

Nueva York: Ed.facsíml. Tecla Editions, 1977.

GUERRERO, Joseph:

Arte de la guitarra. Madrid, B.N., Ms.5917.

HAMILTON, Mary Neal:

Music in Eighteenth Century in Spain, Da Capo Press Spain (Urbana, Illinois, 1937).

HAZARD, Paul:

- *La crisis de la conciencia europea*, 3ª edición, Madrid: Pegaso, 1975.
- *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid: Alianza Editorial, 1985.

HERGUETA MARTÍN, Domingo:

"Don Preciso, su vida y sus obras", en *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tercera época, año XXXIV Enero - Marzo (1930), pp.41-67.

HERR, Richard:

España y la revolución del siglo XVIII, Madrid: Aguilar, 1971.

HERRANDO, José:

Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín [...], París: Vendome, 1756, B.N., M/2539.

HUERTAS, Eduardo:

Teatro Musical Español en el Madrid Ilustrado, Madrid: Avapiés, 1989.

JEFFERY, Bryan:

- *Fernando Ferandiere: Arte de tocar la guitarra española por música (Madrid, 1799)*, Nueva York: Edición facsímil, Tecla, 1977.
- *Fernando Sor. Composer and Guitarist*, Londres: Tecla, 1977.
- *Ferran Sors. Compositor i Guitarrista*, Barcelona: Curial, ediciones catalanas. Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 1982.
- *Fernando Sor, Complete Works for Guitar*, New York: Hansen Publication, 1977.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de:

- *Memorias sobre las diversiones públicas*, Madrid, 1812.
- *Informe dado a la Real Academia de la Hª sobre juegos, espectáculos y diversiones públicas*, por -----, Cádiz: Imprenta Patriótica, a cargo de Verges, 1812.
- *Informe dado por el Exmo.Sr.D.Gaspar Melchor de Jovellanos a petición de la Academia encargada por el Supremo Consejo de Castilla sobre la reforma y mejor arreglo de los teatros y espectáculos de España*. Copia manuscrita, s.XIX.
- *Discurso Histórico-político, sobre el origen y vicisitudes de los espectáculos y diversiones públicas en España*, Granada: Mariano Sáez, 1820.

JURETSCHKE, Hans:

Los afrancesados en la Guerra de la Independencia. Su génesis, desarrollo y consecuencias históricas, Madrid: RIALP, 1962.

KANY, Charles E.:

Life and manners in Madrid. 1750-1800, California: University of California Press, Berkeley, 1932.

KENYON de PASCUAL, Beryl:

"Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del S.XVIII (parte II)", en *Revista de Musicología*, VI, (1983), 1-2, pp.299-308.

KOCZIRZ, Adolf:

"Arte Gitarre musik: Fernando Ferandiere: Die Kunst, die Spanische Gitarre musikalisch zu spielen (1799)" en *Die Gitarre* 3, 1922, 11, pp.98-101.

LEÓN TELLO, Francisco José:

- *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid: Instituto Español de Musicología. C.S.I.C., 1962.
- *La Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., 1974.

- "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII", en *Revista de Musicología*, IV, (1981), pp.113-126.

LINCH, John:

El siglo XVIII. Hª de España, Barcelona: Crítica, 1991.

LÓPEZ CALO, José:

- *La música en la Catedral de Zamora*, Zamora: Diputación Provincial, 1985.
- *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, vol I, Granada: Anel, (Centro de Documentación Musical de Andalucía), 1991.

LÓPEZ REMACHA, Miguel:

- *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*, Madrid: en la oficina de Don Benito Cano, S.L., 1799, B.N., M/980.
- *Melopea. Instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*, Madrid: Fuentenebro, 1815, B.N., M/1906.

LLORDÉN, Andrés:

- "Notas históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1641-1799)", en *Anuario Musical*, XX, (1965), pp.145-160.
- "Inventario musical de 1770 en la Catedral de Málaga", en *Anuario Musical*, XXIV, (1969), pp.237-246.
- *La imprenta en Málaga*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial de Málaga. Obra Cultural. C.S.I.C., 1973.

MADURELL, Jose María:

- "La imprenta musical en España: documentos para su estudio", en *Anuario Musical*, VIII, (1953), pp.230-236.
- "Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)", en *Anuario Musical*, V, (1950), pp.199-212.

MARAÑÓN, Gregorio:

"Más sobre nuestro siglo XVIII", en *Revista de Occidente*, Madrid, XLVIII (Abril- Junio de 1935).

MARTÍN GAITE, Carmen:

Usos amorosos del XVIII en España, Madrid: Siglo XXI, 1972.

MARTÍN MORENO, Antonio:

- "El padre Feijóo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII", en *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX (1973-1974), pp.221-242.
- "Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V.Roel del Río (siglo XVIII)", en *Anuario Musical*, XXX, (1975), pp.109-122.
- *El Padre Feijóo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos P.Feijóo, 1976.
- "El padre Feijóo y la estética musical del siglo XVIII", *II Simposio sobre el padre Feijóo y su siglo (Oviedo, 1981)*, pp.423-441.
- "Fundamento de la Teoría Musical", *Los Grandes Temas de la Música*, Pamplona: Salvat, 1984, pp.4-32.
- *Historia de la Música Española. El siglo XVIII*, Madrid: Alianza Editorial, 1985, (Alianza Música, 4).

MEDINA, Ángel:

"Un nuevo manuscrito del tratado de Vargas y Guzmán (Cádiz, 1773)", en *Inter American Music Review*, X, (1989,) 2, pp.61-66.

MINGUET e YROL, Pablo:

Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, Tiple y Vandola, con variedad de sonos, danzas y otras cosas [...], Madrid: Joaquín Ibarra, 1752, B.N. R/31241.

MITJANA, Rafael:

- "La Musique en Espagne. (Art Religieux et Art Profane)", en la *Encyclopédie*

de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, vol IV, París: Libraire Delagrave, 1920.

- *La Música en España (Arte Religioso y Arte Profano)*, Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993.

MORENO, Emilio:

- "Aspectos técnicos del Tratado de violín de José Herrando (1756): El Violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", en *Revista de Musicología*, XI, (1988), 3, pp.556-650.
- "Unas breves reflexiones sobre los primeros tiempos del violín en España", en *Los Luthiers españoles*, Barcelona: Ramón Pinto Comas, (1988), pp.31-51.

MORENO CRIADO, Ricardo:

Los Teatros de Cádiz, Jerez: Gráficas del Exportador, 1975.

MORETTI, Federico:

- *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos Generales de la Música*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1799, B.N. M/40.
- *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos Generales de la Música*, 2ª edición, Madrid: Imprenta de Sancha, 1807, B.N. M/1846.
- *Gramática Razonada Musical compuesta en forma de Diálogos para los principiantes*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1821, B.N., M/2145.
- *Sistema Uniclave ó Ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetándolas a una sola escala .Dedicado a la Academia Filármonica de Bolonia. Por su individuo el caballero don Federico Moretti*. Madrid: Imprenta de I.Sancha, 1824, B.N., M/3643.

MOSER, Wolf:

"Ferandiere, Fernando: Arte de tocar la guitarra española (Madrid, 1799), übersetzt und herausgegeben", en *Gitarre und Laute*, (1983), 5, pp.331-332; 6, pp.425-427.

MOZART, Leopold:

- *Gründliche Violinschule*. Augsburg ,1756.
- *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* by -----, (Trad, Editha Knocker), London: Oxford University Press, 1948.

MURCIA, Santiago de:

- *Passacalles y Obras de Guitarra por todos los tonos naturales y accidentales* (1732), Mónaco: Ed.facsímil, Chanterelle.
- *Resumen de acompañar la Parte con la Guitarra*, [1714], Madrid: Ed.facsímil. Arte Tripharia, 1984.

ORTEGA Y GASSET, José:

"El siglo XVIII educador", *Obras completas, Revista de Occidente*, vol.II, Madrid, 1966.

OSORIO BOLIO de SALDÍVAR, Elisa:

"El Códice Saldívar. Una nueva fuente de música para guitarra", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, II, (1985), pp.87-91.

OZANAM, Didier:

"Le Theatre francais de Cadix au XVIII^e siecle (1769-1779)", en *Melanges de la Casa de Velázquez*, X, 1974, pp.203-231.

PALACIO ATARD, Vicente:

Los españoles de la Ilustración, Madrid: Guadarrama, 1964.

PALACIOS GAROZ, José Luis:

El último Villancico Barroco Valenciano, Castelló: Universitat Jaume I, 1995, (Biblioteca de Les Aules, 1).

PEDRELL, Felipe:

- *Diccionario Técnico de Música*, Barcelona: Víctor Berdós, 1894.

- *Diccionario Biográfico y bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, 1^{er} tomo, (A-F), Barcelona: Víctor Berdós, 1897.
- *El teatro lírico anterior al siglo XIX*, 5 tomos, La Coruña: Canuto Berea, 1897-1898.
- *P. Antonio Eximeno. Glosario*, Madrid: Unión Musical Española editores, 1920.

PEÑA y GOÑI, Antonio:

España desde la ópera a la zarzuela, Madrid: Alianza Editorial, 1967.

PÉREZ de GUZMÁN y GALLO, Juan:

El dos de Mayo de 1808 en Madrid. Relación histórica documentada, Madrid: Tipografía Sucesores de Rivadeneyra, 1908.

PINTA LLORENTE, Miguel de la:

"El sentido de la cultura española en el siglo XVIII e intelectuales de la época", en *Estudios Políticos*, (1953), nº 68, pp.79-114.

POSELLI, Franco:

- "L'enigmatica figura di Padre Basilio", en *Il Fronimo*, (1973), 3 (Abril).
- "Federico Moretti e il suo ruolo nella Storia della chitarra", en *Il Fronimo*, (1973), 4 (Julio).

PRAT, Domingo:

Diccionario Biográfico-Bibliográfico-Histórico-Crítico de Guitarristas [...]. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.

PUJOL, Emilio:

- "Significación de Joan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra", en *Anuario Musical*, V, (1950), pp.125-146.
- *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi americana, 1960.

QUEROL, Miguel:

"Las Sonatas de José Herrando. El violín en España", en *Música para violín del S.XVIII. Seis Sonatas de José Herrando*, Disco MEC, 1012,1990 (Monumentos históricos de la música española).

QUINTANAL, Inmaculada:

La Música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII, Oviedo: Cátedra Feijóo, 1983, (Col.textos y estudios del XVIII).

RADOLE, Giuseppe:

Laúd, Guitarra y Vihuela. Historia y Literatura, Barcelona: Don Bosco, Barcelona, 1982.

RETEGUI BENSUSAN, Mariano de:

El siglo XVIII gaditano. Estampas cívicas, Cádiz: Industrias Gráficas Gaditanas, 1982.

REY, Juan José:

- "Estudio analítico y comparativo de la "Instrucción de música" de Gaspar Sanz", en *Estudios de Musicología Aragoneses*, (1977), pp.9-34.
- "De la guitarra clásica a la romántica", *Ciclo Guitarra Española del siglo XIX*, Fundación Juan March, Febrero, 1985, pp.15-21.

REY, Juan José – NAVARRO, Antonio:

Bandurria, cítola y laúdes españoles, Madrid: Alianza Editorial, 1984, (Alianza Música, 64).

REZANO, Antonio:

Papel nuevo intitulado. Desengaño de los engaños en que viven los que ven y executan comedias, Madrid: Impr. de Pantaleón Aznar, 1768.

RIOJA, Eusebio:

La Guitarra Malagueña. Cinco siglos de Historia, Málaga: Ayuntamiento de

Málaga, 1989.

ROBLEDO, Luis:

"La música en la corte de José I", en *Anuario Musical*, 46, (1991), pp.205-243.

RODRIGUEZ SUSO, MaCarmen:

"Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao, 1725-1740)", en *Revista de Musicología*, VI, (1983), 1-2, pp.457-490.

ROSEN, Charles:

El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven, Madrid: Editorial Alianza, 1986 (Alianza Música, 29)

RUBIO, Samuel:

Siete Villancicos de Navidad. P.Antonio Soler (1729-1783).Revisión y estudio preliminar sobre la forma del Villancico Polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII, Cuenca: Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial, 1979.

RUIZ de RIBAYAZ, Lucas:

Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras de la Guitarra española y Arpa, Madrid: Melchor Álvarez, 1677, B.N., R/9402.

RUMEU DE ARMAS, Antonio:

Historia de España moderna y contemporánea, Salamanca: Anaya, 1966.

RUSSELL, Craig H.:

- *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth century*, University of North Carolina at Chapel Hill, Ph.D (2vol), 1981.
- "Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, I, (1985), pp.385-403.

RUSSELL, Craig H. - TOPP, Astrid:

"El arte de recomposición en la música española para la guitarra barroca", en *Revista de Musicología*, I, (1982), pp.5-23.

SAINZ de la MAZA, Regino:

- *La guitarra y su historia*, Madrid: Ateneo, 1955. (Col. *O crece o muere* nº 100).
- "La Música de laúd, vihuela, y guitarra del Renacimiento al Barroco". Discurso. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958.

SALAZAR, Adolfo:

- "La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo de la música española de finales del siglo XVIII y principios del XIX", en *Revista de Occidente*, 22, (1928). LXVI.
- *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Madrid: Espasa Calpe, 1953, (Col. Austral).

SALCEDO RUIZ, A.:

La época de Goya. (Historia de España e Hispanoamérica desde el advenimiento de Felipe V hasta la guerra de la Independencia), Madrid: Calleja, 1924.

SALDONI, Baltasar:

Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles, Madrid: Impr. de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.
Madrid: Ed.Facsímil de J.Torres, IV vol., C.D.M., Ministerio de Cultura, 1986.

SALINAS, Francisco:

Siete Libros sobre la Música, (1^{era} versión castellana por I.Fernández de la Cuesta), Madrid: Rodrigo Zayas, 1983, (Col. Ópera omnia).

SÁNCHEZ AGESTA, Luis:

"Introducción al pensamiento español del despotismo ilustrado" en *Arbor*, Madrid, XVII, (1950).

SÁNCHEZ BLANCO PARODY, Francisco:

Europa y el pensamiento español del siglo XVIII. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

SÁNCHEZ, Richard Xavier:

Spanish chamber music of the eighteenth century, Tesis en Lousiana State University, 1975, (Xerox University Microfilms. Ann Arbor, Michigan).

SANZ, Gaspar:

Instrucción de Música sobre la Guitarra Española, Zaragoza: Diego Dormer, 1674, 2/1697.

Zaragoza: Ed.facsímil [Lib.1º y 2º, 3ªed., (1674); Lib.3º, 8ª ed., (1697)], Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial (C.S.I.C.), 1979.

SARRAILH, Jean:

La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1974.

SCHMITT, Thomas:

- "Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)", en *Revista de Musicología*, XV, (1992), pp.107-138.
- "*Untersuchungen zu ausgewählten spanischen Gitarrenlehrwerken vor 1800*", Mainz, Univ., Diss., 1990.

SCHWARZ, Werner:

Guitar Bibliography, München-New York-London-París: K.G.Saur, 1984.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan:

Historia del Luxo y de las leyes suntuarias de España, Madrid: Imprenta Real, 1788.

SHERGOLD, N.D. – VAREY, J.E.:

Teatros y Comedias en Madrid: 1688-1899: Estudios y Documentos, Londres:

Tamesis Books, 1971.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar:

"Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII", en *Revista de Musicología*, XI (1988), 3, pp.657-765.

SOLÍS, Ramón:

El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813, Barcelona: Plaza y Janés, 1978.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico:

"La Música", en *La época de la Ilustración*, vol.I *El Estado y la Cultura (1759-1808)*, tomo XXXI, *Historia de España (Ramón Menéndez Pidal)*, Madrid: Espasa Calpe, 1988, pp.601-653.

SOR, Fernando:

Méthode pour la guitare. París: Lachevardiere, 1830.

SORIANO FUERTES, Mariano:

Ha de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850, 4 vols., Barcelona-Madrid: Narciso Ramírez, 1855-1859.

SOTOS, Andrés de:

Arte para aprender la guitarra de cinco órdenes, Madrid: Imprenta de Cruzada, 1764, B.N., M/607.

STEVENSON, Robert:

"Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776", en *Heterofonía*, VIII, 5, 44, Sept.-Oct. (1^{era} parte), 1975, pp.14-16; VIII, 6, 44, Nov.-Dic. (2^a parte), 1975, pp.205-210.

STRIZICH, Robert:

"Ornamentation in Spanish Guitar Music", en *Journal of the Lute Society of*

America, V. (1972), pp.18-39.

SUÁREZ PAJARES, Javier:

- "Sor y Aguado en la tradición guitarrística española. Reflexiones en el aniversario", en *Cuadernos de Música y Teatro*, Madrid: S.G.A.E., 1900.
- "El repertorio bolero en la 1^{era} mitad del S.XIX", *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*, Consorcio de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, Nov.1992, pp.161-169.

SUBIRÁ, José:

- "Una batalla musical inédita: "El asalto de Galera"", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1924) Abril, pp.186-202.
- "El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1924), Julio, pp.401-404.
- "Bajo el imperio de la tonadilla: La festividad de San Isidro Labrador", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1925) 6, pp.253-272.
- "En pro de la Tonadilla escénica madrileña", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid* (1925) 22, pp.205-214.
- "La participación musical en los sainetes madrileños durante el S.XVIII", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1927), 13, pp.1-14.
- *La Tonadilla Escénica*, 3 tomos, Madrid: Tip. de Archivos, 1928-1930.
- "La canción y la danza populares en el teatro español del siglo XVIII", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1929) 21, pp.87-90.
- "La participación musical en las comedias madrileñas del siglo XVIII", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1930) Abril, pp.109-123 y (1930) Octubre, pp.389-404.
- *La participación musical en el Antiguo Teatro español*. Barcelona: Diputación Provincial Instituto del Teatro Nacional, 1930. (Publicaciones

del Instituto del Teatro Nacional,6).

- "La Junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1932) Enero, pp.19-45.
- "El Madrid social y pintoresco del siglo XVIII en la literatura tonadillesca", en *Conferencia pronunciada en la Asociación de alumnos y amigos del Inst. Francés en España, el día 17 de Diciembre de 1932. Madrid, Boletín de dicha Asociación*, (1932) 3-4, pp.19-23.
- "Estampas madrileñas en el teatro tonadillesco", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1933) 38, pp.252-259.
- "Un fondo desconocido de tonadilla escénica", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1934) 43, pp.338-343.
- "Los petimetres en el campo tonadillesco", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid*, (1934) 44, pp.434-438.
- Texto de la ponencia titulada: "Un fondo desconocido de música para guitarra", leída por D.José Subirá el 23 de Abril de 1936 en el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Barcelona . Conservado junto a otras notas personales en el Centro de Documentación Musical "El Jardín del Torongers" de Barcelona, 1936.
- *La Tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1945.
- *Historia de la música teatral en España*,. Barcelona: Labor, 1945.
- "La Música de Cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX", en *Anuario Musical*, I, (1946), pp.181-194.
- *La Música. Etapas y aspectos*, Barcelona: Salvat editores, 1949.
- *El Teatro del Real Palacio (1849-1851) con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Madrid: Inst. Español de Musicología, C.S.I.C., 1950.
- "'Petimetria" y "Majismo" en la Literatura", en *Revista de Literatura*, (1953) 8, pp.19.
- "El "cuatro" escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración", en *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, II (1958-1961) pp.895-922.

- *El Gremio de Representantes Españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1960.
- "La Música madrileña durante el reinado de Don Carlos III en "El Madrid de Carlos III"", en *Ayto. de Madrid. Museo Municipal*, (1961) pp.51-80.
- "El villancico literario musical", en *Revista de Literatura*, XXII (1962) pp.5-27.
- "Un insospechado inventario musical del siglo XVIII" en *Anuario Musical*, XXIV (1969) pp.227-236.
- *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños (C.S.I.S.). 1971. (Biblioteca de Estudios Madrileños, XII).

TORRES MARTÍNEZ BRAVO, Joseph de:

Reglas generales de Acompañar, [...], Madrid: Imprenta de Música, 1736, B.N., R/9406.

TORRES, Jacinto, GALLEGO, Antonio y ÁLVAREZ, Luis:

Música y Sociedad, 7ª ed., Madrid: Real Musical, 1991.

TRILLO, Joan - VILLANUEVA, Carlos:

"El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo", en *Publicaciones de Estudios Mindonienses*, (1993), X, pp.13-429.

TURNBULL, Harvey:

The Guitar from the Renaissance to the Present Day. Londres: B.T. Batsford, 1978.

TYLER, James:

The Early Guitar, a History and Hand book, London: Oxford University Press, 1980.

VALBUENA PRAT, Ángel:

Historia del teatro español, Barcelona: Noguer, 1956.

VARGAS y GUZMÁN, Juan Antonio de:

Explicación de la guitarra. (Cádiz, 1773), Granada: Edición de Angel Medina Alvarez. Centro de Documentación musical de Andalucía, 1994.

VELILLA Y RODRÍGUEZ, José de:

El Teatro en España, Sevilla: Gironés y Arduña, 1876.

VICENS VIVES, Jaime:

Aproximación a la Historia de España, 7ª edición, Barcelona: Vicens-Vives, 1970.

VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia:

"Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII", en *Nassarre*, III, (1987), 2, pp.95-105.

Reunido el Tribunal que suscribe el presente
de la fecha, acordó con el Consejo de la Facultad de
Doctoral con la censo. 19-IX-97

Madrid, 19-IX-97

Pte: Eugenio Rubini
Emiliatubini

Secretario: Ubaldo Ure
Ubaldo Ure

Vocales

1º: Jose Vicente Gonzalez Jalle
Juan all

2º: Rote Alie Aixale
R. Alie

3º: Pio Tuv Unyans
Pio Tuv